

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ

АЛЬМАНАХ
ГЕНДЕРНОЙ ИСТОРИИ

АДАМ & ЕВА



ADAM & EVE

GENDER HISTORY
YEARBOOK

2016

Москва

№24

ББК 63.3
А 281

Главный редактор
А.Ю. СЕРЕГИНА

Ответственный редактор
А.В. СТОГОВА

А 281 АДАМ И ЕВА. Альманах гендерной истории.
Под ред. А.Ю. Серегинной. Отв. ред. А.В. Стогова – № 24. Москва:
ИВИ РАН, 2016. – 347 с.

ADAM & EVE. Gender History Review.
Chief Editor: Anna Seregina. Editor: A.V. Stogova – № 24. Moscow:
IGH RAS, 2016. – 347 p.

Альманах «Адам и Ева» – первое в России периодическое издание, специально посвященное проблемам гендерной истории, которая является составной частью междисциплинарного направления в социальном и гуманитарном знании. Авторы используют широкие возможности гендерного анализа в изучении различных исторических эпох и сфер человеческой деятельности, рассматривая прошлое и настоящее сквозь призму взаимоотношений между полами и социокультурных представлений о «мужском» и «женском».

ЭЛ № ФС 77-54410
ISSN 2307-8383

© Коллектив авторов, 2016
© Институт всеобщей истории РАН, 2016

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

АННА СЕРЕГИНА

Редакторы

ЕКАТЕРИНА КИРИЛЛОВА

МАРИЯ НЕКЛЮДОВА

МАЙЯ ПЕТРОВА

АННА СТОГОВА

ОЛЬГА ТОГОЕВА

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

ЛОРИНА РЕПИНА

(Москва)

ИДА БЛУМ

(Норвегия)

МАРИНА ВИНОКУРОВА

(Москва)

КРИСТИНА ВОРОБЕК

(США)

НАТАЛИ ЗЕМОН ДЕВИС

(Канада)

ОЛЬГА ДЕМИДОВА

(С.-Петербург)

ЮРИЙ ЗАРЕЦКИЙ

(Москва)

ГАЛИНА ЗВЕРЕВА

(Москва)

КАТРИОНА КЕЛЛИ

(Великобритания)

МАРИАННА ЛИЛЬЕШТРЕМ

(Финляндия)

НАТАЛЬЯ ПУШКАРЕВА

(Москва)

МИШЕЛЬ ПЕРРО

(Франция)

ЭЛИЗАБЕТ ШОРЕ

(Германия)

СЕМЕН ЭКШТУТ

(Москва)

EDITORIAL BOARD

Chief editor

ANNA SEREGINA

Editors

EKATERINA KIRILLOVA

MARIA NEKLYUDOVA

MAYA PETROVA

ANNA STOGOVA

OLGA TOGOEVA

EDITORIAL COUNCIL

LORINA REPINA

(Moscow)

IDA BLOM

(Norway)

MARINA VINOKUROVA

(Moscow)

CHRISTINE WOROBEC

(USA)

NATALIE ZEMON DAVIS

(Canada)

OL'GA DEMIDOVA

(S.-Petersburg)

JURI ZARETSKIY

(Moscow)

GALINA ZVEREVA

(Moscow)

CATRIONA KELLY

(United Kingdom)

MARIANNE LILJESTROM

(Finland)

NATALIA PUSHKAREVA

(Moscow)

MICHELLE PERROT

(France)

ELISABETH CHEAURE

(Germany)

SEMEN EKSHUTUT

(Moscow)

СОДЕРЖАНИЕ

История телесности: практики и репрезен- тации

Л.Л. Селиванова

7

Цена невинности: дефлорация юноши и ее оплата в романе Лоллина «Финикийская история»

А.Ю. Серегина

31

Аристотелевская традиция и популярная медицинская литература XVII в.: Джейн Шарп читает Аристотеля?

Джейн Шарп

43

Книга повитух.

Пер. с англ. и комм.

А.Ю. Серegiной

Знаки женственности и мужественности в культуре Нового вре- мени

Е.Н. Кириллова

58

Право учить: мастера и мастерицы

В.С. Трофимова

72

Маскулинность и феминность в защите права на литературное творчество Афры Бен

History of body: prac- tices and representa- tions

L.L. Selivanova

Paying for innocence: the price of youth's defloration in "Phoenician tales" by Lollianus

A.Yu. Seregina

Aristotelian tradition and popular medical literature in the 17th c.: Jane Sharp reads Aristotle?

Jane Sharp

The book of midwives
Transl. into Russian and commentary by A.Yu. Seregina

Signs of femininity and masculinity in early modern culture

E.N. Kirillova

The right to teach: craftsmen and craftswomen

V.S. Trofimova

Masculinity and femininity in Aphra Behn's defenses of the right to literary creativity

- В.А. Мусвик**
 "Garments are set down for signes distinctive between sexe and sexe": одежда как маркер пола, переодевание и теория вымысла в английской елизаветинской культуре
- 82** **V.A. Musvik**
 "Garments are set down for signes distinctive between sexe and sexe": costume as gender sign, cross-dressing and fiction theory in Elizabethan England
- А.В. Стогова**
 Дама и ее костюм в модной гравюре эпохи Людовика XIV
- 127** **A.V. Stogova**
 A dame and her costume on fashion prints of the time of Louis XIV
- А.Ю. Серегина**
 Гендер и конфессия: религиозная символика в портретах английских католиков XVI – XVII вв.
- 190** **A.Yu. Seregina**
 Gender and confession: religious symbols in the portraits of the English Catholics in the 16th – 17th cc.
- И.И. Лисович**
 Иконография феминности в визуальной репрезентации научного знания в европейской культуре от античности до раннего Нового времени
- 243** **I.I. Lisovich**
 The iconography of femininity in the visual representation of scientific knowledge in European culture from antiquity to early Modern period
- Гендерный ракурс социальной истории**
- О.В. Эдельман**
 «По ведомству императрицы Марии Федоровны»
- 299** **O.V. Edelman**
 "Of the department of empress Maria Fedorovna"
- Е.П. Загваздин**
 Иоанно – Введенский женский монастырь в ли-
- 311** **E. P. Zagvazdin**
 Biographies of the founders and nuns of the Ioan-

цах: Дружинины

no-Vvedensky convent:
the Druzhinins

Обзоры и рецензии

Reviews

О.Р. Демидова

335

O.R. Demidova

Из истории материнства в
индустриальной России

On the history of mother-
hood in industrial Russia

Summaries

340

Summaries

Требования к авторам

344

**Submission
information**

ИСТОРИЯ ТЕЛЕСНОСТИ: ПРАКТИКИ И РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Л.Л. Селиванова

ЦЕНА НЕВИННОСТИ: ДЕФЛОРАЦИЯ ЮНОШИ И ЕЕ ОПЛАТА В РОМАНЕ ЛОЛЛИАНА «ФИНИКИЙСКАЯ ИСТОРИЯ»

Ключевые слова: Античный любовный роман, Лоллиан, свадебные обычаи, дефлорация, эпоха Империи.

Аннотация: В статье рассматривается пассаж из малоизвестного античного романа Лоллиана «Финикийская история» (вт. пол. II в. н.э.), сохранившегося фрагментарно (P. Colon. Inv. 3328). Во fr. A 2^r (так наз. «Ночь любви») героя на религиозном празднике лишает невинности финикийская девушка Персида, которая предлагает ему в качестве компенсации золотое ожерелье и после отказа заменяет плату денежным эквивалентом в 2000 драм. Появившаяся затем мать Персиды принуждает гостя к браку. Ситуация отчасти напоминает обычай дарить жене после брачной ночи драгоценности как приз за целомудрие – первый подарок супруга (anakalypteria). Автор видит в этой сцене инверсию, которую нужно оценивать сквозь призму художественного вымысла и ходячих представлений о Востоке. А сам роман считает характерным для того времени проходным «бестселлером», рассчитанным на массового читателя.

Предметом нашего интереса является один пассаж из малоизвестного в отечественном антиковедении источника – любовного романа II в. н.э. «Финикийская история», или «Финикийская повесть»¹, сохранившегося фрагментарно. Он был опубликован Альбертом Хенрихсом в 1969–1972 гг.² и

¹ Обзорно его касались Л.В. Павленко и В.Н. Илюшечкин. См.: Павленко. 1985: 186–189; Илюшечкин. 1985: 85.

² Henrichs. 1969: 205–215; Id. 1970: 22; Id. 1972.

известен с тех пор как Кёльнский папирус № 3328 (P. Colon. Inv. 3328)³. Из более чем 40 фрагментов разной величины, сохранности и заполненности восстановлению и чтению поддаются только два – А и В. Текст расположен на всю ширину листа, написан с двух сторон, одной рукой. Сильно осложняет чтение наличие больших вертикальных лакун (до 20 знаков шириной). Однако реконструкция А. Хенрихса с консультантами (Р. Меркельбах, В. Буркерт, М. Рив, Л. Кёнен, а позже Дж. Броуни, Дж. Сэнди и др.) считается достаточно надежной.

Название романа и автор определяются по fr. A 2a^v и fr. B 1^r: *Lollianu Phoinikikon*[a]. Один Лоллиан известен хорошо: это плодовитый писатель, софист эпохи Адриана или Антонина Пия, глава риторской школы в Афинах Публий Гордеоний Лоллиан⁴, уроженец Эфеса⁵. Эфесская надпись сообщает о его жене Антонии Квинтилии и дочери Гордеонии Пульхре, жрице храма Артемиды. Он получил афинское гражданство, был жрецом, занимался политической деятельностью. Умер в Афинах между 155 и 160 гг. н.э. Именно его А. Хенрихс считал автором романа⁶. Но сейчас большинство ученых (включая одну из последних издателей текста Марию Пас Лопес Мартинес⁷) полагают, что это либо тезка⁸ (имя Лоллиан было распространённым и зафиксировано, помимо прочих мест, также в Египте), либо кто-то использовал авторитет знаменитого ритора для своего посредственного сочинения. Рукопись датируется второй половиной II в. н.э., но сам роман может восходить еще к эллинистическому оригиналу. Филологический анализ выявил совпадение элементов традиционной романной топики с гре-

³ Die Phoinikika des Lollianos.

⁴ Schissel. 1926: 181–201; Schissel. 1927: 1373–1375; Dreyer. 1969: 727.

⁵ Henrichs. 1972: 11–12; O’Sullivan. 1983: 7–11; Stephens, Winkler. 1995: 329–330; Yébenes. 2007: 321.

⁶ Henrichs. 1972: 24–27. Это мнение a limine было принято Гленом Бауэрсоком. См.: Bowersock. 1969: 18.

⁷ López Martínez. 1998: 197; Triantaphyllopoulos. 1988: 327.

⁸ Yébenes. 2007: 332; Garsía Gual. 1972: 317.

ческими и римскими романами, особенно с произведениями Ахилла Татия, Апулея и Петрония⁹.

Интересующий нас сюжет (так наз. «Ночь любви») содержится в 1-ой книге романа, во fr. A 2^r, сохранившемся в 16 отрывках, а экспозиция – во fr. A 1^r.

Действие разворачивается на фоне экстатического религиозного праздника в честь Адониса или Аттиса. На террасе дома танцуют мужчины и женщины¹⁰. Присутствуют: Главкет, молодая женщина Персида и безымянный юноша, от лица которого ведется рассказ (возможно, главный герой романа

⁹ Sandy. 1979: 367; Jones. 1980: 243; Winkler. 1980: 155 ss.; Stramaglia. 1992: 59 ss.; Montiglio. 2013: ix, 256.

¹⁰ Возможно и другое понимание: танцуют на крыше дома. На Востоке ритуалы в честь Адониса проводились на плоских кровлях домов, куда выставляли глиняные горшки с проросшими зелеными травами (так наз. «сады Адониса»). С праздничными обрядами в его честь, сопровождавшимися мистицизмом и экзальтацией, греки познакомились в эпоху эллинизма, когда общение с восточными народами стало интенсивнее. Восточный культ Адониса слился с местными греческими верованиями. Праздник справлялся весной в течение нескольких дней: сначала под звуки погребальных песен женщины оплакивали изображение Адониса и опускали его в могилу (так было в Афинах). Затем рыдания прекращались, и начиналось всеобщее веселье. Этот семитский праздник умирающего и воскресающего божества представлял собой в чистом виде женский культ Великой Богини см.: Буркерт. 2004: 308–309. Культ пастуха Аттиса, возлюбленного Великой Богини, тоже восточного (фригийского) происхождения. Основное место в его мифологии занимает тема смерти и воскресения. Об андрогинной сущности Адониса и Аттиса см.: Элиаде. 1998: 320; Roscher. 1884–1890: 69–77. Описание такого праздника мы находим в «Лисистрате» Аристофана (408–418), пер. А. Пиотровского:

«Когда ж конец придет распутству женскому, / Тимпанам женским, праздникам Сабасия / *И оргиям на крыше в честь Адониса?* (выделено нами – Л. С.) / Ведь сам я был свидетелем в собрании: / За Демостратом слово. Предлагает он / Отправить флот в Сицилию, *а женщины / Воят и пляшут: «Ай, ай, ай, Адонис мой!»* / Набор в Закинфе предлагает Демострат, / *А женщины на крыше скачут пьяные: «Увы, увы, Адонис!»*. Так-то женщины / Перекричали горбуна негодного. / Вот каково оно, злонравье женское!»

Андротим из фрагмента В). Отделившись от празднующих, он заходит в дом и направляется в отдаленные покои, где встречается с ожидающей его Персидой и теряет невинность (*kai tote proton epeirathen synusias*). Она, сняв с себя некое золотое украшение (*ta chrysia*), предлагает его в дар юноше в качестве компенсации за дефлорацию (*mnemeia tes heautes diakoreseos*). Тот отказывается, тогда Персида зовет Главкетта¹¹ и поручает ему продать менялам украшение за 2000 драхм. После этого влюбленные продолжают утешаться в объятиях друг друга до утра. А на рассвете раздается стук в дверь, и... в этом месте папирус поврежден. Из отдельных сохранившихся слов: «любовники», «мать», «из города», «наставление», «клятва», «наложница» – следует, что пару застала вернувшаяся из города мать Персиды, и после укоров произошло что-то вроде брачного сговора-помолвки.

Обращаясь к этому пассажиру прежде, мы пришли к выводу, что подарок Персиды (*ta chrysia*) представлял собой золотое ожерелье, не являлся брачным, а сама она не была главной героиней романа (что, впрочем, не исключало в черед приключений героя авантюру с попыткой женить его на другой)¹². При этом по-прежнему остаются неясными статус Персиды и причины ее поступка.

¹¹ Существует мнение, что именно он, а не Андротим, является главным героем новеллы. См.: Yébenes. 2007: 323. О Главкете сообщает другой фрагмент «Финикийской истории» (Оксиринхский папирус XI. 1368, так наз. «Папирус Главкета»). В нем рассказывается о том, что Главкету, путешествующему верхом, является призрак юноши, который просит похоронить его в одной могиле с убитой девушкой, лежащей под плаганом на обочине дороги. Ночью Главкет подъезжает к заброшенному сараю и видит призрак направляющейся к нему женщины. На этом папирус обрывается. См.: Henrichs. 1970a: 42–43; Id. 1972: 8–10. Другие полагают, что в рассматриваемом фрагменте два протагониста – Андротим и Главкет. См.: Prauscello. 1998: 69–70. Главкет упоминается в рукописи еще несколько раз: во fr. A 1^r, A 13^r и C 4^r.

¹² Селиванова. 2014: 6–29.

Большинство исследователей, включая публикатора¹³, усматривают в тексте намек на ее занятие проституцией. Место, куда Персида уводит героя, обозначено словом [...]ημα (6 стр.). Если восстанавливать его как [οἶκ]ημα («дом»), то, по Хенрихсу, оно должно означать публичный дом. Если [μν]ημα («гробница, склеп»), то это опять же якобы указывает на определенный класс женщин, промышлявших на кладбищах за городом (на стенах древних склепов археологи находили надписи неприличного содержания¹⁴). Однако такое толкование противоречит как традиционным сюжетам греческих романов, так и контексту этого. Непонятно также, почему здесь следует видеть обязательно эвфемизм, ведь общее значение слова «ойкэма» – «жилище», «комната», «спальня», и «бордель» – вовсе не основное (LSJ. s.v.; Chantraine. 782; Frisk. 360–361). Хенрихс замечает, что «географическими именами» (такими, как Персида, Лида («Лидиянка»), Антиохида («Антиохийка»), Синопа (фракиянка из Синопы), Тиро¹⁵ («Девушка из Тира»)) обычно называли рабов¹⁶. Крупные города Финикии, прежде всего Тир и Библ, были известны как центры культа Астарты-Афродиты¹⁷, где во время оргий в честь ее паредра Адониса¹⁸ практиковалась храмовая (и не только) проституция¹⁹. Огромное число рабынь также трудилось в публичных домах (Hdt. I. 105, 199; Strabo. XVI. 1, 20; Paus. I. 14, 7; Lukian. De dea Syr. 6; Athen. 12.11. 516a). Но Персида –

¹³ Henrichs. 1970b: 18–35.

¹⁴ Henrichs. 1972: 106.

¹⁵ Тиро – распространенное имя финикийских проститутток.

¹⁶ Henrichs. 1972: 109.

¹⁷ Как Пафос на Кипре и Афака (ветхозаветный Афек, совр. Афка) – город у финикийской границы на р. Адонис в Келесирии между Библом и Гелиополем. Здесь находился знаменитый храм Афродиты с оракулом, который был упразднен только Константином Великим.

¹⁸ Фрэзер. 1983: 309–321.

¹⁹ Грань между священной и профанной проституцией на Древней Востоке была очень зыбкой, отсюда и амбивалентный статус иеродул. См.: Haas. 2008: 58; Ribichini. 2000: 55–68.

не рабыня. Она самостоятельна, независима, не нуждается в средствах, имеет собственный дом, где устраивает праздники, принимает гостей и одаривает понравившихся. Причем мотивы подарка особые: это плата за целомудрие, нечто вроде посвящения²⁰, мужской инициации²¹. Предположение, что Персида могла быть гетерой – поскольку имена на «-is» (Persis, Персида) носили также вольноотпущенницы и гетеры²² – недостаточно аргументировано. Хенрикс ссылается на перечень имен в лукиановских «Разговорах гетер». Однако Афиней в 13-ой книге «Пира мудрецов» тоже приводит свой каталог имен гетер, в котором имеется большое количество не подходящих под этот критерий имен²³. Очевидно, что в контексте восточного названия романа этникон Персида («Персиянка») выглядит вполне органично.

Для понимания статуса Персиды и причин ее поступка ключевыми представляются 9 и 10 строки текста:

9 ἡ μὲν] περιελομένη μοι ἐδίδου τὰ χρυσία ἃ πε-
10 ριῆκείτο μ[ισθὸν τῆ]ς διακορήσεως

Трудности палеографического характера в 10-ой строке делают возможными два разных варианта чтения и, соответственно, дают противоположные интерпретации этого места.

²⁰ Henrichs. 1970: 22.

²¹ В противоположность специфической, так наз. дорической, когда мужество передавалось юноше посредством сексуального контакта с взрослым мужчиной см.: Leitaο. 1995: 153–154. Ср.: в шумеро-аккадском эпосе о Гильгамеше дикий, звероподобный Энкиду, потеряв невинность с блудницей Шамхат, порывает с миром природы и цивилизуется. Любопытно, что, проклиная Шамхат позже, он помимо прочего желает, чтобы у нее отобрали ее «красивые бусы». И отзывает проклятие после суровой отповеди бога солнца Шамаша, взявшего блудницу под свою защиту. См.: Поэзия и проза древнего Востока. 1973: 168–174, 194–195.

²² Henrichs. 1972: 107.

²³ Например: Археанасса, Архиппа, Аэропа, Баратрон, Галена, Гликера, Гнафена, Даная, Дексифея, Керкопа, Коссифа, Лагиска, Леэна, Метанира, Миррина, Нанния, Неэра, Никарета, Окима, Олимпия, Пифионика, Сапфо, Таллуса, Феодота, Эя.

1). Если пропуск в тексте восстанавливать как $\mu[\iota\theta\delta\acute{o}\nu\ \tau\tilde{\eta}] \varsigma\ \delta\iota\alpha\kappa\omicron\rho\acute{\eta}\sigma\epsilon\omega\varsigma$, перевод будет следующий: «Она же, сняв с себя украшение, которое носила, дала его мне как плату за дефлорацию». В этом случае Персида одаривает Андروتима после того, как лишает его невинности. Он и сам до этого говорит (стр.8–9), что у него это – первый любовный опыт. Трудность заключается в том, что слово *diakoresis*²⁴ в греческом языке было *terminus technicus* для обозначения дефлорации девушек²⁵, и использование его по отношению к мужчинам не встречается в греческих романах.

2). Иное восстановление: $\acute{\alpha}[\nu\tau\acute{\iota}\ \tau\tilde{\eta}] \varsigma\ \delta\iota\alpha\kappa\omicron\rho\acute{\eta}\sigma\epsilon\omega\varsigma$. Тогда перевод такой: «Она же, сняв с себя украшение, которое носила как плату за дефлорацию, дала его мне». То есть Персида отдает Андروتиму подарок своего первого возлюбленного, который тот преподнес ей в награду за девственность. Из этого следует, считает публикатор, что Персида совершает таким образом жертвоприношение местной богини любви и символический акт посвящения, что указывает на восточный колорит происходящего. То есть сцена носит ритуальный характер, а Персида является финикийской жрицей любви (А. Хенрихс, по сути, разделяет аллегорическую теорию Р. Меркельбаха, рассматривающего античные романы как эзотерические тексты²⁶). Однако трактовка им некоторых деталей в мистическом духе (уединение влюбленных в темноте и утреннее пробуждение вдвоем как символический выход из тьмы к свету – посвящение; дефлорация как жертвоприношение, за которое чужеземец обязан заплатить богине любви; ожерелье Персиды как подарок ее первого любовника, передаваемый девственнику; а сама Персида – реинкарнация некоего женского первообраза, всегда готового отдаться мужчине и т.п.²⁷) представляется натяжкой. Другой довод Хенрикса: богатое укра-

²⁴ См. также: Perentidis. 1995: 339–340.

²⁵ Henrichs. 1972: 108. См. также LSJ s.v.

²⁶ Merkelbach. 1962; Merkelbach. 1995.

²⁷ Henrichs. 1972: 107–108, 110–111.

шение Персиды характерно для куртизанок, которые в роскоши одеяний и уборов подражали своей Госпоже, ведь Афродита, Инанна, Иштар, Астарта покровительствовали продажной любви²⁸. Однако в тексте речь идет только об одном ожерелье. К тому же действие происходит на женском религиозном празднике, что вообще предполагает нарядных участниц. Еще один аргумент публикатора – появление в сцене матери Персиды. Оно должно, якобы, означать контроль над сексуальной работой дочери²⁹. Действительно, в рассказах о гетерах роль матерей известна: они наставляли девушек, защищали, отсекали ненужных клиентов и контролировали денежные поступления³⁰. Иногда они сами толкали дочерей на занятия проституцией, когда семья, потеряв кормильца, оставалась без средств к существованию³¹. Но в нашем случае мать появ-

²⁸ Ibid.: 22, 108–109.

²⁹ Ibid.: 111.

³⁰ Селиванова. 2014: 15.

³¹ См., например, в «Разговорах гетер» Лукиана (VI. 1–2. Пер. Б. Канского):

«**Кробила.** Ну вот, теперь ты знаешь, Коринна, что это не так уж страшно, как ты думала, сделаться из девушки женщиной, проведя ночь с цветущим юношей и получив целую мину, как первый заработок. Я тебе из этих денег теперь же куплю ожерелье. / **Коринна.** Хорошо, мама, и пусть в нем будут камни огненного цвета, как у Филениды. / **Кробила.** У тебя и будет такое. Послушай только, что тебе нужно делать, как вести себя с мужчинами. Ведь иного пути у нас нет, дочка, и ты сама знаешь, как прожили мы эти два года после того, как умер твой отец. Пока он был жив, всего у нас было вдоволь. Ведь он был кузнецом и пользовался большой известностью в Пирее... А после его смерти сначала я продала клещи, и наковальню, и молот за две мины, и на это мы просуществовали месяцев шесть, а потом то тканьем, то пряднем, то плетеньем едва добывали на хлеб, но все же я растила тебя, дочка, в единственной надежде... я рассчитывала, что ты, достигнув зрелости, и меня будешь кормить, и сама легко приоденешься и разбогатеешь, станешь носить пурпурные платья и держать служанок. / **Коринна.** Как это, мама? Что ты хочешь сказать? / **Кробила.** Что ты должна сходиться с юношами и пить с ними и спать с ними за плату. / **Коринна.** Как Лира, дочь Дафниды? / **Кробила.** Да. / **Коринна.** Но ведь

ляется с другой целью. Она спешит домой, но опаздывает, не доглядев дочь, поэтому журит и ее, и ее любовника, пытаясь как-то исправить ситуацию. Это типичное для античного любовного романа поведение матери, блюдущей честь дочери. Разница лишь в том, что в случае с главной героиней вмешательство оказалось своевременным (см. пример ниже из романа Ахилла Татия). Персида же – второстепенный персонаж.

Следующий аргумент Хенрикса строится на втором толковании строки 10. Украшение Персиды – обязательная жертва золотом, которую иеродула приносит богине любви. Такое понимание противоречит общеизвестной практике: приношение на алтарь любви обычно делает паломник, приходя в место утех. Хенрикс, правда, не считает, что в данном случае девушка вносит мзду за своего клиента. Идея же так сказать переходящего приза за девственность, полученного Персидой от своего первого любовника³², разбивается об уникальность подарка: передать его можно только один раз, а у гетеры поклонников много. Напротив, посетители дарят женщинам ценные вещи и/или деньги³³. Очень показательный пример, хотя и из другой эпохи, средневековой приводит в своей книге путешественник Марко Поло. Он подробно, хотя и с неодобрением описывает давний тибетский обычай. Ссылка на него уместна, так как то же было известно и на древнем Востоке: в Вавилонии, Лидии, Сирии, Финикии и на Кипре (Hdt. I. 199; Strabo. XVI. 1, 20; Paus. I. 14, 7; Lukian. De dea Syr. 6; Athen. 12.11. 516a). Вот что сообщает знаменитый Венецианец:

она гетера! / **Кробила.** В этом нет ничего ужасного. Зато и ты будешь богата, как она, имея много любовников. Что же ты плачешь, Коринна? Разве ты не видишь, сколько у нас гетер, и как за ними бегают, и какие деньги они получают? Уж я-то знаю Дафниду, клянусь Адрастеей, помню, как она ходила в лохмотьях, пока дочка не вошла в возраст. А теперь видишь, как она себя держит: золото, цветные платья и четыре служанки.»

³² Henrichs. 1972: 23.

³³ Hartman. 2008: 59–61.

Сказать по правде, никто здесь ни за что в свете не женится на девственнице; девка, говорят они, коли не жила со многими мужчинами, ничего не стоит; поэтому-то и женятся они вот так: придут сюда, скажу вам, иноземцы и раскинут палатки для побывки; тотчас же старухи из деревень и замков приводят к ним дочерей, по двадцати, по сорока, и меньшие, и большие, и отдают их странникам на волю, чтобы те жили с девками; а странники девок берут и живут с ними в свое удовольствие; держат при себе, пока там живут, но уводить с собою не смеют; а когда путешественник, пожив с девкой в свое удовольствие, захочет уходить, должен он ей подарить что-нибудь, какую-нибудь вещьцу, чтобы девка могла, когда замуж выйдет, удостовериться, что был у нее любовник. Каждая девка так-то почитает нужным носить на шее более двадцати разных подарков: много, значит, у нее было любовников, со многими она жила, и чем больше у девки подарков, чем больше она может указать любовников, с которыми жила, тем милее она и тем охотнее на ней женятся: она, дескать, красивее других... Приходить сюда следует молодым, от шестнадцати до двадцати четырех лет. (Поло. 2012: СХV. Пер. И. Минаева).

Однако Персида, что примечательно, не получает вознаграждения, платит сама и продолжает до утра дарить любовь, что не вяжется с ремеслом блудницы и заставляет видеть в героине девушку из приличной семьи.

Более обосновано мнение Джонса, считающего, что и у Андротима, и у Персиды это был первый любовный опыт. Он указывает на содержащееся в 25-ой строке слово *didaskaleia* – pluralis от *didaskaleion* («школа»). Во множественном числе оно означает «плату за обучение» (LSJ. s.v). Персида, таким образом, оплачивает свой первый урок в любви³⁴. Параллели в античных романах есть. Так, у Лонга влюбленный в Хлою пастух Дафнис³⁵ умоляет молодую женщину Ликэнион обу-

³⁴ Jones. 1980: 244.

³⁵ «Дафнис и Хлоя» Лонга стал образцом «пасторального» романа, который будет популярен также в эпоху Возрождения, Просвещения и в Новое время. Основные признаки пасторали, где любовь героев – пастухов и пастушек изображается на фоне сельской природы, роман вос-

чить его искусству любви (Longus. III. 18–19). У Ахилла Татия герой Клитофонт, живя в браке, но не по плоти с Мелитой, уступает ей по ее просьбе:

Эрот говорит тебе моими устами: “Клитофонт, сделай это ради меня, твоего учителя. Не уходи, оставив Мелиту непосвященной”.

И после «посвящения» она дает Клитофонту сто золотых³⁶ (Ach. Tat. V. 26; VI. 1). Закономерно и появление матери, которая врывается в спальню Левкиппы в тот самый момент, когда в постель к ней проник соблазнитель, и осыпает дочь упреками (II. 23–24)³⁷. Мать Левкиппы зорко блюла честь дочери, пока отец был на войне: помимо того, что двери ее спальни охраняла служанка, родительница всегда запирала входную дверь изнутри, снаружи ее тоже кто-нибудь закрывал и бросал ключи внутрь, которые мамаша хранила у себя. Но ничего не помогло: Левкиппа согласилась-таки принять героя ночью в своей спальне (Ach. Tat. II. 19). И у Лоллиана Персида использует для свидания суматоху праздника, мать стучится в дверь, застает парочку с поличным и устраивает выволочку обоим. Характерно, что в двух вышеприведенных примерах (Дафнис–Ликэнион, Клитофонт–Мелита) герой романа не скрывает своего отношения к связи как временной: он или не собирается жениться, или пребывает в некоем эрзац-браке, намереваясь скоро от него освободиться.

Можно ли считать подарок Персиды неким подобием брачного дара, выданного авансом? В патриархическом обществе одной из самых больших ценностей на Востоке (во все времена), в античности, в средние века и Новое время в Евро-

принял от буколки Феокрита. Этот жанр плодотворно взаимодействовал с некоторыми другими, современными ему жанрами древнегреческой литературы: сатировой драмой, элегией, эпиграммой, а также с возникшим позже романом. См.: Попова. 1981: 96–177.

³⁶ На эту параллель обратил внимание Джеральд Сэнди. См.: Sandy. 1979: 373.

³⁷ Это сходство заметил Джон Винклер. См.: Winkler. 1980: 155.

пе считалась чистота невесты³⁸. Обычай на следующий день после брачной ночи дарить жене дорогие вещи, если дефлорация состоялась, был у многих народов. Этот первый подарок супруга у греков назывался *phthorion hednon, diaparthenia dora*, у римлян – *puclitiae praemium, pro pudore percepta, purtialia dona, time tes parthenias*³⁹. Ювенал сообщал (VI. 203–205), что у даков и германцев после первой брачной ночи было принято подносить жене золото. Причем схолиаст к этому месту⁴⁰ прямо указывает на золотые монеты – солиды⁴¹, т.е. они дарились новобрачной за сохранение девственности. В германском праве этот подарок именовался *Morgengabe*. Один из свадебных обрядов древних греков назывался *anakalypteria* – снятие покрывала с новобрачной, когда она на следующий день после свадьбы впервые показывалась перед мужем, родителями, родственниками и гостями с непокрытой головой⁴². Подарок, который ей делал супруг по этому случаю, назывался *anakalypteron* (Harpocrat., Hesych., Pollux, Suda, Phot. Lex., Et. Magn. s.v. ἀνακαλυπτήρια / ἀνακαλυπτήριον). Конечно, обычай древнее всех литературных или юридических текстов и в качестве опоры всегда имеет мифологический прецедент. Так, согласно схолиям к «Финикиянкам» Еврипида, Зевс подарил Фивы в качестве анакалюптерия Персефоне, когда она родила ему Иакха (Schol. Eurip. Phoen. 682). И уже в качестве «супруга» он дарует Алкмене чашу (Athen. XI. 49. 474e–475c), а Хтонии после дефлорации гиматий, причем подарок Хтонии был самым первым анакалюптерием, как сообщают Ферекид Сиросский и Макробий (FGrHist. 3 F.13a, Macrob. Sat. 5. 21. 3). Гефест преподнес Афродите роскошную, собственноручно изготовленную колесницу (Apul. Met. 6. 6, 1), а Кадм супруге

³⁸ Sissa. 1984: 1119 ss.; Maas. 1916: 130–134.

³⁹ Caillemer. 1877–1887: 261; Collignon. 1900–1904: 1650–1651.

⁴⁰ Wessner. 1931: 87, 10.

⁴¹ Солид – римская золотая монета (4,55 г), введенная Константином I ок. 310 г. н.э. вместо aureus, равна 25 денариям. См.: Regling. 1927: 920–926.

⁴² Keuls. 1985: 106, fig. 92 ab.

Гармонии – покрывало и ожерелье (Hdt. 4. 172, 2). И это понятно, но у Лоллиана, наоборот, женщина дарит мужчине. Мужское целомудрие, вернее чистота юноши, мальчика, тоже высоко ценилась в древности⁴³. Особенно это касалось гомосексуальной любви⁴⁴. В вазописи часто встречаются изображения мужчины и мальчика с покрывалом на голове, как у невесты⁴⁵. В нашем источнике сумма в 2000 драхм весьма красноречива. Цена девственности была особенно высокой. Так, по Лукиану, который был современником Лоллиана, ночь с гетерой стоила пять драхм⁴⁶ (Lukian. Dial. meretr. XI.1), а ложе с девственницей – «целую мину» (VI. 1). 1 драхма равнялась 6 оболам⁴⁷ (обол – самая мелкая серебряная или медная монета), а 1 мина – 100 драхмам. То есть невинность нашего героя оценена в двадцать раз дороже девственности. При этом слово *diakoresis*⁴⁸ в греческом языке употреблялось для обозначения дефлорации девушек⁴⁹, и перенос его на юношу указывает на активную, мужскую роль героини, не свойственную гречанке.

⁴³ Афиней приводит стихи Ликофронида (XIII. 16. 564 a-b):

Будь то мальчики, / Будь то девушки, все в золоте, / Будь то жены высокогрудые, – / Красота живет не в лице, а в скромности, / Восходя из семени стыдливости. (Пер. Н.Т. Голинкевич).

⁴⁴ Анакреонт обращается к объекту своей любви (fr. 4 = Athen. XIII. 17d):

О дитя с взглядом девичьим, / Жду тебя, ты же глух ко мне: / Ты не чуешь, что правишь мной, – / Правишь, словно возница!

⁴⁵ Например, чаша Пефина из Вульчи (Берлинский музей): Boardman. 1993: fig. 214, 2, 3.

⁴⁶ Разумеется, цены на гетер были разные. В эллинистический и римский периоды вес драхмы по аттическому стандарту составлял 4,31 г. См.: Milasowsky. 2004: 704–705.

⁴⁷ В основу всех денежно-монетных единиц легли общегреческие почти для всех греков весовые единицы и названия. Обол содержал 0,71 г денежного металла, драхма – ок. 4,37 г, мина – 43,6 г. Причем мина играла роль счетной единицы, а обол и драхма – средствами обращения (монетами).

⁴⁸ См. также: Perentidis. 1995: 339–340.

⁴⁹ Henrichs. 1972: 108. См. также LSJ s.v.

Отношения между Андротимом и Персидой строятся на некоей договорной основе, напоминающей правовую институт. Инициатива исходит от героини, она же контролирует и реализацию своего намерения. Главкет выступает как свидетель, подтверждающий факт дарения и денежный эквивалент подарка. А само поручение, по всей видимости, дается доверенному лицу хозяйки (лакуну в 12 стр. Хенрикс и Джонс восстанавливают как τα]μίαι – «ключнику, казначею»)⁵⁰. По мнению Триантофиллопулоса, в этом пассаже усматривается распространенный у греков и сегодня *rallikariatikon* или *agrilikon* (от турецкого *ağirlik*). У турок он означает подарок, который делает муж, обычно вдовец, юной и непорочной новобрачной. У греков наоборот такой дар преподносит вступающая во второй брак вдова своему молодому мужу. Аналог ученый находит в мифе о золотых яблоках Гесперид, которые якобы не сохранившая невинность Гера подарила целомудренному Зевсу⁵¹. Столь редкий и к тому же домысленный вариант мифа не может лежать в основе широко распространенного обычая⁵². Весомей другой пример: брачный контракт (*conventio nuptialis*) из Дура Европос 232 г. н.э., по которому вдова, выходя замуж за солдата XII Палестинской когорты, дарит ему денарии (P. Dura 30). Предполагается, что жених моложе невесты и брак у него первый. Однако невинный солдат – это такой же оксюморон, как признательные показания. Да, и смысл юридического документа иной – ограничить права вдов на повторный брак. Очевидно, что происходящее в романе Лоллиана не вписывается в греческие и римские⁵³ брачные нормы и в литературные традиции. Предположительно подарок Персиды может объяс-

⁵⁰ Henrichs. 1972: 109; Jones. 1980: 244, not. 6. О присутствии в сцене третьего лица, казначея Персиды, который должен выполнить ее поручение под присмотром Главкета, см.: Prauscello. 1998: 69–70.

⁵¹ Triantaphyllopoulos. 1988: 332–333.

⁵² В орфической традиции все было как раз наоборот, а согласно общепринятой гомеровской версии, у Зевса и Геры отношения были еще до брака (II. XIV. 295–296). Подробнее: Селиванова. 2004: 15–16, 36–39.

⁵³ О римском браке см.: Смирин. 1985: 38–63.

няться как желанием удержать героя, так и, наоборот, намерением снабдить его дорожными средствами.

Мотивы поступка Персиды понять трудно, если не обратить внимание на общую перевернутость ситуации в сюжете по сравнению с греческой. Здесь нет главы семейства, главенствуют женщины. Мать с дочерью – состоятельные владелицы дома. В отсутствии матери Персида является полноправной хозяйкой. Она устраивает праздник, приглашает гостей, привечает случайных путников, выбрав девственника, заманивает его в дом, и, лишив невинности, компенсирует дефлорацию дорогим подарком, а после отказа поручает своему доверенному лицу продать украшение за конкретную сумму, сделав другого гостя свидетелем и поручителем. То есть ведет себя с Андротимом по-мужски и даже дарит ему то украшение, которое обычно женщина получает от мужчины – дорогое ожерелье. Это совершенно невероятный для греческого менталитета этос. Итальянская исследовательница Лючия Праушелло выдвинула гипотезу, что имена Персиды и Андротима не случайно созвучны именам мифологических героев Персея и Андромеды⁵⁴. Действительно, в новелле очевидна смена ролей. В греческом мифе сын Зевса и Данаи Персей отправляется в дальний путь за головой Горгоны Медузы. В походе он освобождает от чудовища прикованную к скале дочь эфиопского царя Кефея Андромеду. Персей убивает чудище, женится на царевне и возвращается с ней сначала на родину, а потом в Аргос. То есть во всем проявляет свойственные греческому менталитету активность и брутальность. Имеется и связь с Персией (Персида – «Персиянка») – персидские цари возводили свой род к Персею – и с Египтом⁵⁵, т.е. с Востоком. В романе Лоллиана эту активную, невозможную для гречан-

⁵⁴ Prauscello. 1998: 68, not. 1.

⁵⁵ По Геродоту, Персей происходил из египетского Хеммиса (где в честь него устраивали гимнические состязания) и за головой Горгоны так же прибыл в Египет (Hdt. II. 91). Персы же возводили себя к Персею, точнее к его сыну от Андромеды, которого звали Персом (Hdt. VII. 61, 150).

ки роль берет на себя женщина. Она является хозяйкой, отдающей распоряжения, руководительницей и наставницей Андротима. Немаловажную роль в новелле играет антураж. Действие происходит во время религиозного праздника. В общественной жизни, включая религиозную, роли полов строго распределены. Женщины не допускались к некоторым культам, но при этом имели свои, женские праздники, участие в которых, в свою очередь, было запрещено мужчинам: Фесмофории, Адонии и т.п. Во время некоторых происходила перемена закрепленных за полами ролей. Но и эти праздники ниспровержения и переворота заканчивались утверждением существующего порядка⁵⁶. И в романе все разворачивается вспять и развивается по греческому сценарию: Андротим отказывается принять подарок, является с опозданием мать, не доглядевшая дочь, в отличие от матери главной героини в романе Ахилла Татия, и упустившая возможного жениха, который уходит из своего временного пристанища навстречу новым приключениям. Так можно заключить по другой части книги, фр. В, где герой попадает в плен к разбойникам. Греция, хотя и извлекала пользу из контактов с Востоком, никогда не находилась под его преобладающим влиянием и развивала собственные культурные ресурсы, отталкивая от себя все чуждое и конструируя свои сюжеты на основе восточных⁵⁷.

Рассмотренный фрагмент вполне вписывается в канву греческого романа с типичными сюжетом и образами. Герой проходит ряд испытаний, мужает⁵⁸, знаком чего является памятный дар, полученный им на случайной встрече. Любовное приключение в Финикии – лишь эпизод на пути к конечной цели – обретению счастья с главной героиней, а испытания героев, полученные ими дары и награды почти всегда переводят

⁵⁶ Буркерт. 2004: 442.

⁵⁷ Селиванова. 2014а: 269.

⁵⁸ Э. Митчелл ставит во главу угла в греческих любовных романах конструирование идентичности посредством социализации юноши. См.: Mitchell. 2013.

мы на язык посвящения⁵⁹. II в. н.э. – время расцвета греческого любовного романа, который стремится уйти от изображения реальности в вымышленный мир экзотики и чудес, куда-нибудь подальше, на Восток⁶⁰. Фантазия автора, щедро сдобренная расхожими представлениями о Востоке, должна была подогреть читательский интерес даже к такому, весьма слабому произведению, как это. Чтобы передать местный колорит, Лоллиан называет героиню новеллы восточным именем и ставит сцену на фоне декораций финикийского праздника. Для жителя Империи слово «Финикия», прежде всего, отождествлялось со свободной любовью в самом широком смысле: свободные сексуальные отношения между свободными мужчинами и женщинами, что в андроцентристском греко-римском обществе было просто невозможно. Так же, как и неприемлема по-мужски активная, ведущая роль женщины. Но такого рода инверсия удовлетворяла основной задаче авантюрного романа – развлечь и отвлечь от насущных проблем. Фантастический, перевернутый мир, в который погружался читатель, позволял каждому находить свое. Женщины переносились в мечтах из мрачной реальности гинекеев туда, где, подобно романной героине, можно быть самостоятельной, независимой, самой делать выбор и принимать решение. Мужчины же тешили свое воображение картинами ролевых игр, в которых, на время становясь объектом ухаживаний прекрасной чужеземки-девственницы, в конце – как и подобает брутальному греку (римлянину) – оставляли за собой последнее слово: уйти, бросив девицу, и гордо отринуть плату женским украшением, не отказавшись при этом от его денежной замены.

*Лариса Леональдовна Селиванова
н.с. Отдела сравнительного изучения
древних цивилизаций ИВИ РАН
+7(495)9544897
larleon@mail.ru*

⁵⁹ Элиаде. 2002: 312–313.

⁶⁰ Whitmarsh. 2005: 587–611.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

Античные гимны. 1988 – Античные гимны / Под ред. А.А. Тахо-Годи. М., 1988.

Античный роман. 2001 – Античный роман. Пер. с древне-греч. и лат. / Прим. В. Чемберджи, М. Грабарь-Пассек, А. Егунова, С. Маркиша. М., 2001.

Аристофан. 1983 – *Аристофан*. Комедии. В 2-х т. Т. 2. Пер. с древнегреч. / Комментар. В.Н. Ярхо. М., 1983.

Афинея. 2010 – Афинея. Пир мудрецов. В пятнадцати книгах. Кн. IX–XV/ Н.Т. Голинкевич. М., 2010.

Марциал. 1968 – *Марциал*. Эпиграммы. Пер. с латинского Ф. Петровского. М., 1968.

Поло. 2012 – *Поло М.* Книга чудес света. Пер. И. Минаева. М., 2012.

Поэзия и проза древнего Востока. 1973 – Поэзия и проза древнего Востока. БВЛ. Т. 1. М., 1973.

Chantraine P. 1968 – *Chantraine P.* Dictionnaire étymologique de la langue grecque : Histoire des mots. Т. I–II. Paris, 1968.

Die Phoinikika des Lollianios - <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/ifa/NRWakademie/papyrologie/Verstreutepub/PK3328.html> – собрание Кельнских папирусов.

ЛИТЕРАТУРА

Буркерт. 2004 – *Буркерт В.* Греческая религия: Архаика и классика. Пер. с нем. СПб., 2004.

Гендерная история древней Греции. 2009: Гендерная история древней Греции. Хрестоматия / Сост. Л.Л. Селиванова. Кн. II. М., 2009.

Илюшечкин. 1985 – *Илюшечкин В.Н.* Отражение социальной психологии низов в античных романах // Культура древнего Рима / Отв. ред. Е.С. Голубцова. Т. II. М., 1985. С. 79–107.

Павленко. 1985 – *Павленко Л.В.* Древнегреческий роман: новые найденные папирусные фрагменты // ВДИ. 1985. № 2. С. 184–196.

Попова. 1981 – *Попова Т.В.* Поэтика жанра. Буколика в системе греческой поэзии // Аверинцев С.С. Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 96–177.

- Селиванова. 2003 – *Селиванова Л.Л.* Сравнительная мифология (Мифы о возрождении в древнем мире). Ч. II. Античный мир. М., 2003.
- Селиванова. 2004 – *Селиванова Л.Л.* Волоокая царица Олимпа // *Адам и Ева*. Вып. 7. М., 2004. С. 7–39.
- Селиванова. 2014 – *Селиванова Л.Л.* Ожерелье Персиды: первый подарок супруга? // *Адам и Ева*. Вып. 22. М., 2014. С. 6–29.
- Селиванова. 2014а – *Селиванова Л.Л.* Дары финикийские и греческие // *Цивилизация и варварство: механизмы, инструменты и субъекты взаимодействия* / Отв. ред. В.П. Буданова, О.В. Воробьева. – М., 2014. Вып. 3. С. 260–272.
- Смирин. 1985 – *Смирин В.М.* Патриархальные представления и их роль в общественном сознании римлян // *Культура древнего Рима* / Отв. ред. Е.С. Голубцова. Т. II. М., 1985. С. 5–78.
- Фрэзер. 1983 – *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. Пер. с англ. 2-е изд. М., 1983.
- Элиаде. 1998 – *Элиаде М.* Азиатская алхимия. Сб. эссе. Пер. с рум., англ. и фр. М, 1998.
- Элиаде. 2002 – *Элиаде М.* Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. Киев, Москва, 2002.
- Boardman. 1993 – *Boardman J.* Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period. L., 1993.
- Bowersock. 1969 – *Bowersock G.W.* Greek sophists in the Roman Empire. Oxford, 1969.
- Browne. 1973 – *Browne G.M.* On the Text of the Phoinikika of Lollianos // *ZPE*. 1973. Bd. 10. S. 77.
- Browne. 1982 – *Browne G.M.* Ad Lolliani Phoenicica // *ZPE*. 1982. Bd. 46. S. 135–143.
- Browne. 1989 – *Browne G.M.* Notes on Literary Papyri // *ZPE*. 1989. Bd. 76. P. 239.
- Caillemer. 1887 – *Caillemer E.* Anakalypteria (Ἀνακαλύπτῆρια) // *DAGR*. 1877–1887. T. I. P. 261.
- Cazzaniga. 1973 – *Cazzaniga I.* Eco di riti e culti orientali nelle torture di alcuni martiri giulianeî di Siria e i frammenti papiraceî testè editi del romanzo “Phoenikiká” di Lollianos // *VetChr*. 1973. 10. P. 305–318.
- Collignon. 1900–1904 – *Collignon M.* Matrimonium // *DAGR*. 1900–1904. T. III. P. 1639–1662.

Dreyer. 1969 – *Dreyer O.* Lollianus // KP. München, 1969. Bd. III. Sp. 727.

Frisk. 1960 – Griechisches etymologisches Wörterbuch. Von H. Frisk. Heidelberg, 1960.

García Gual. 1972 – *García Gual C.* Los orígenes de la novela griega. Madrid, 1972.

Haas F. 2008 – *Haas F.* Prostitution. Ancient Near East // NP. Vol. 12. Leiden–Boston, 2008. Sp. 57–58.

Hartman E. 2008 – *Hartman E.* Prostitution. Classical Antiquity // NP. Vol. 12. Leiden–Boston, 2008. Sp. 58–61.

Henrichs. 1969 – *Henrichs A.* Lollianos, Phoinikika: Fragmente eines neuen griechischen Romans // ZPE. 1969. Bd. 4. S. 205–215.

Henrichs. 1970 – *Henrichs A.* Nachtrag zu Lollianos, Phoinikika // ZPE. 1970. Bd. 5. S. 22.

Henrichs. 1970a – *Henrichs A.* Lollianos und P.Oxy. 1368 // ZPE. 1970. Bd. 6. S. 42–43.

Henrichs. 1970b – *Henrichs A.* Pagan Ritual and the Alleged Crimes of the Early Christians: A Reconsideration // Kyriakon. Festschrift J. Quasten. Münster, 1970. I. S.18–35.

Henrichs. 1972 – *Henrichs A.* Die Phoinikika des Lollianos. Fragmente eines neuen griechischen Romans herausgegeben und erläutert (Papyrologische Texte und Abhandlungen 14). Bonn, 1972.

Jones. 1980 – *Jones C.P.* Apuleius' "Metamorphoses" and Lollianus' "Phoinikika" // Phoenix. 1980. Vol. 34. N. 3. P. 243–254.

Keuls. 1985 – *Keuls E.C.* The reign of the phallus. Sexual politics in ancient Athens. N. Y., 1985.

Koenen. 1979 – *Koenen L.* Notes on Papyri P. Cologne Inv. 3328: Lollianos "Phoinikika" // BASP. 1979. 16. P. 109–114.

Leitao. 1995 – *Leitao D.D.* The Perils of Leukippos: Initiatory Transvestism and Male Gender Ideology in the Ekdusia at Phaistos // CA. 1995. Vol. 14. № 1. P. 153–154.

Lopez Martinez. 1998 – *Lopez Martinez M.P.* Fragmentos papiraceos de novela griega. Alicante 1998.

Maas. 1916 – *Maas P.* Hymenaios // RE. Stuttgart, 1916. Vol. IX/1. Sp. 130–134.

Merkelbach. 1962 – *Merkelbach R.* Roman und Mysterium within der Antike. München, 1962.

Merkelbach. 1995 – Merkelbach R. Isis regina – Zeus Sarapis. Die griechisch-ägyptische Religion nach den Quellen dargestellt. Stuttgart–Leipzig, 1995.

Milasowsky. 2004 – Milasowsky A. Drachme // NP. Leiden, Boston, 2004. Sp. 704–706.

Mitchell. 2013. – Mitchell E. The Boy's Own Love Story: The Romantic Adventures of Leukippe, Kleitophon, and Kleitophon's Friends // Ancient Narrative. 2013. Vol. 11. – Режим доступа: <https://www.questia.com/library/journal/1G1-384338539/the-boy-s-own-love-story-the-romantic-adventures>.

Montiglio. 2013 – Montiglio S. Love and Providence: Recognition in the Ancient Novel. Oxford; New York, 2013.

O'Sullivan. 1983 – O'Sullivan J.N. Some Thoughts on Lollianus Fr. B 1// ZPE. 1983. Bd. 50. S. 7–11.

Perentidis. 1995 – Perentidis S. Διαπαρθένια. Une correction sur le Liddell-Scott // Philologus. 1995. Vol. 139. Issue 2. P. 339–340.

Prauscello. 1998 – Prauscello L. Il fr. A.2r 11–13 delle Storie fenicie di Lolliano // ZPE. 1998. Bd. 122. S. 67–70.

Regling. 1927 – Regling K. Solidus // RE. Stuttgart, 1927. Bd. II, 5. Sp. 920–926.

Ribichini. 2000 – Ribichini S. Al servizio di Astarte. Ierodulia e prostituzione sacra nei culti fenici e punici // Il Congreso Internacional dei Mundo Púnico. Cartagena, 2000. P. 55–68.

Roscher. 1884–1890 – Roscher H.W. Adonis // Roscher H.W. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Lpz., 1884–1890. Bd. I. S. 69–77.

Sandy. 1979 – Sandy G.N. Notes on Lollianos' Phoenicica // AJPh. 1979. Vol. 100. № 3. P. 367–376.

Schissel. 1926 – Schissel von Fleschenberg O. Lollianos aus Ephesos // Philologus. 82. N. S. 36. S. 181–201.

Schissel. 1927 – Schissel O. Lollianus // RE. Stuttgart, 1927. Bd. XIII. 26. Hbd. Sp. 1367–1375.

Sissa. 1984 – Sissa G. Une virginité sans hymen. Le corps féminine en Grèce ancienne // Annales, Économies, Sociétés, Civilisations. 1984. Vol. 39. № 6. P. 1119–1139.

Stephens, Winkler. 1995 – Stephens S.A., Winkler J.J. Ancient Greek Novels. The Fragments. Princeton 1995. P. 314–357.

Stephens. 1996 – Stephens S. Fragments of Lost Novels // The Novel in the Ancient World, Mnemosyne Suppl. 159, Leiden-New York-Köln, 1996. P. 669–672.

Stramaglia. 1992 – Stramaglia A. Covi di banditi e cadaveri “scomodi” in Lolliano, Apuleio e [Luciano] // ZPE. 1992. Bd. 94. S. 59–63.

Triantaphyllopoulos. 1988 – Triantaphyllopoulos J. Virginité et défloration masculines // Proceedings of the XVIII International Congress of Papyrology, Athens 25–31 May 1986. Athens, 1988. P. 327–333.

Wessner. 1931 – Wessner P. Scholia in Juvenalem Vetustiora. Lpz., 1931.

Winkler. 1980 – Winkler J. Lollianos and the Desperadoes // JHS. 1980. Vol. 100. P. 155–181.

Whitmarsh. 2005 – Whitmarsh T. The Greek novel: Titles and genre // AJPh. 2005. Bd. 1256. P. 587–611.

Yébenes. 2007 – Yébenes S.P. Violencia, sexo y antropofagia ritual en los bajos fondos, según los fragmentos papiráceos de una novela gore del siglo II d. C., las Phoinikika de Loliano, y otros paralelos// Formas y usos de la violencia en el mundo Romano. Ed. G. Bravo, R.G. Salinero. (Signifier. Monografías y Estudios de Antigüedad Griega y Romana. 26). Madrid, 2007. P. 321–332.

СОКРАЩЕНИЯ

ВДИ – Вестник древней истории.

AAASH – Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest.

Ach. Tat. – Ахилл Татий. Левкиппа и Клитофонт.

AJPh – American Journal of Philology.

Apul. Met. – Апулей. Метаморфозы.

Athen. – Афинея. Пир мудрецов.

BASP – Bulletin of the American Society of Papyrologists.

CA – Classical Antiquity.

DAGR – Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines de Daremberg et Saglio.

Et. Magn. – Etymologicum Magnum.

FGrHist. – Jacoby F. Die Fragmente der griechischen Historiker.

Harpocrat. – Гарпократион.

- Hdt. – Геродот. История.
Hesych. – Гесихий.
JHS – Journal of Hellenic Studies.
KP – Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Bd. I–V. München, 1964–1975.
LSJ – A Greek-English Lexicon. By H.G. Liddell, R. Scott, H.S. Jones. Oxford. 1996.
Longus – Лонг. Дафнис и Хлоя.
Lukian. De dea Syr. – Лукиан. О сирийской богине.
Lukian. Dial meretr. – Лукиан. Разговоры гетер.
Macrob. Sat. – Макробий. Сатурналии.
NP – New Pauly. Brill's Encyclopaedia of the Ancient World / Ed. by H. Cancik and H. Schneider. – Leiden, Boston.
P.Dura – Папирусы из Дура-Европос.
Paus. – Павсаний. Описание Эллады.
Phot. Lex. – Фотий. Лексикон.
Pollux – Поллукс.
RE – Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft von Pauly–Wissowa G. Stuttgart.
Schol. Eurip. Phoen. – Схолии к «Финикиянкам» Еврипида.
Strabo – Страбон. География.
Suda – Словарь «Суда».
VetChr – Vetera Christianorum.
ZPE – Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik.

fr. A 2 recto

2] κελλ[.....] I
] ξει· υ[.....] ε]ρη δ[
] σεντ[.....] ωι χ[.....] I
 4] ηγαγε[.....] τος και] μεν[] I] δε
] ενδιε[.....] Π]εραιδι τ[.....] πειθοντες και γε
 6] αν επ[.....] ει με εις [.....] ημα αποκεκρυμμενο(ν)
 θ]εραπαν[.....] κε] σις] η]ενωρ και καταλαμβατω την
 8 Π]εραίδα εν[δον εμε αν]αμενοοα[ν]· και τότε πρωτων επειρα)
 θ]ην σινοισιας· η μεν] περιλομενη μοι ειδου τα χουοια α πε
 10 ρι]εκειτο μ[.....] τη]ς διακορησεως εγω δ ουκ αν εφην λαβει(ν)-
 η] δε τον Γ]λα[οκετην] καλει και επει παρηλθεν εκεινω διδω
 12 σι] και κελε[υει] μαι κομισαυτα παρ αυτην δι]ω]χιλιας α
 ρι]θμισασθαι] επ] ε]με ετραπ[ε]τ]ο και ου προτερον ε
 14 τ]αυστο η[ρω] α]ρω ελαβε[ν] και ημερα επελαμψε(ν)
 αυν]] ο εξω και την θυραν αρω εκοπτο(ν)
 16 και μογ[ε]ς] ων εγω μεν αυτοδι υπερμενον η
 δε Περους υ[.....] ως η μητηρ επαιου
 18 σα εκ της πι[.....] η καθαρα αυτην και τ[ο
 παραχορημ[α] και τότε μεν εοιω]πησεν
 20 επειδη κι[.....] αρω παρ [.....]
 ηρωτ[.....] ουντο ομν[.....] ι[.....]

22 παιδ[.....] ει μη εκαστα κατ[.....]
] επ[.....] α]μφοτερους· ω[.....]
 24 α]πεχεις [.....] σεν· εμοι δε [.....]
] εν· αλλα μοι αλλ[.....] διδασκαλεια[.....]
 26] η τα ανθρωπι[.....] ε αδελφη[.....]
] παρα της νοτιδ[ος] εν· ελεγε[.....]
 28] εν προς εμε τη [.....]]] ερεν και διαλεγ[.....]
] ουκ απεκρειν[.....]] πολυ χειρον [α]υτου[.....]
 30] γουμενος υπ[.....]] ης τριτηι απα[.....] σ[.....]
] μος ορων ενα [.....]] εταπτετο ως [.....] αι[.....]
 32] εκ της παλ[.....]] ο και βιαι παρ[.....]
]] ην δε τις [.....]] των ερασιω[ν]]
 34] ηντ[.....]] ο ομμα ερωτος ω[.....]

RAND

А.Ю. Серегина

АРИСТОТЕЛЕВСКАЯ ТРАДИЦИЯ И ПОПУЛЯРНАЯ МЕДИЦИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII в.: ДЖЕЙН ШАРП ЧИТАЕТ АРИСТОТЕЛЯ?*

Ключевые слова: Джейн Шарп, «Книга повитух», медицина, родовспоможение, эмбриология, Аристотель, Николас Калпепер, риторические стратегии.

Аннотация: в статье анализируются пути рецепции аристотелевских текстов в первом медицинском сочинении, опубликованном женщиной в Англии XVII в. - «Книге повитух» Джейн Шарп (1671). Рассматриваются риторические стратегии, примененные автором в цитировании работ Аристотеля; показано, как обращение к авторитетному античному философу становится для женщины способом косвенного участия в современной ей полемике и доказательства способности к критическому мышлению.

Ранее Новое время стало свидетелем всплеска интереса к популярным медицинским сочинениям: на книжном рынке европейских стран, в том числе и Англии, начиная с 1530-х гг. регулярно появлялись и переиздавались медицинские труды, причем писались и публиковались они как на латыни, так и в переводах на национальные языки и предназначались не только и не столько для специалистов, сколько для образованной аудитории, которая теоретически могла включать и мужчин, и женщин (с поправкой на их разные уровни грамотности и общей подготовки)¹.

Адресованные широкой публике медицинские труды опирались на воспринятые их средневековыми предшественниками аристотелевские и галеновские теории, составлявшие

* Работа выполнена в рамках проекта «Наследие Аристотеля как конституирующий элемент европейской рациональности в исторической перспективе» РНФ (№ 15-18-30005).

¹ Серегина. 2015: 199.

фундамент их построений. Немаловажную роль, однако, играли и открытия, сделанные анатомами и учеными XVI – XVII вв., которые позволяли корректировать представления древних, а также привлекали внимание читателей, способствуя тем самым коммерческому успеху изданий. Ссылки на авторитеты и споры с ними - суть необходимый признак ученого трактата, к которому обращались составители, чтобы вызвать доверие потенциальных покупателей.

С начала XVI в. одной из самых распространенных групп медицинских текстов, предназначавшихся для широкой публики, были книги врачей и анатомов, посвященные зачатию, вынашиванию и рождению детей; они представляли собой популярные «энциклопедии» репродуктивного здоровья. Английский книжный рынок в данном отношении не отставал от общеевропейского. Наиболее популярные в континентальной Европе книги о родовспоможении были быстро переведены на английский язык. Первым из таких изданий стала книга *Der Rosengarten* (1513) немецкого врача из Фрайбурга Евхария Рёсслина. В 1532 г. его сын и тезка опубликовал латинский перевод книги (*De partu hominis*), и именно он стал основой для многочисленных переводов на другие языки. Английский перевод появился в 1540 г. (*The Birth of Mankind*). Второе издание было переработано и расширено Томасом Рейнолдом в 1545 г.; оно переиздавалось до 1676 г. *De conceptu et generatione hominis* швейцарца Якоба Руффа (первое издание: Франкфурт, 1554), многократно публиковалось и было переведено на большинство европейских языков. Английский перевод (*The Expert Midwife or An Excellent and most necessary Treatise on the Generation and birth of Man*) появился в 1637 г. В 1609 г. хирург из Орлеана, Жак Гильомо, издал трактат *De l'heureux accouchement des femmes*. Его английский перевод (*The happy delivery of women*) вышел уже в 1612 г., и был переиздан в 1635 г. В 1630-е гг. в Англии появились и собственные публикации, которые, правда, представляли собой компиляции переводных текстов.

Все эти тексты, а также и английские сочинения XVII в. ссылались на сочинения Аристотеля: *De generatione animalium*, *Historia animalium* и *De partibus animalium*, в которых так или иначе затрагиваются темы зачатия и развития плода. Все эти труды изучались в рамках университетского курса медицины, а также входили в состав латинских изданий сочинений Аристотеля, выходивших в Европе большими тиражами и, таким образом, доступных для многих образованных читателей в Англии XVII в. Но английских переводов этих трудов не было вплоть до XIX в., что значительно ограничивало доступ к ним женщин. Ведь немногие англичанки XVII в. знали латынь, и в их числе практически не было женщин, интерес которых к данным сочинениям Аристотеля мог обуславливаться практическими соображениями – то есть, тех, кто профессионально занимался родовспоможением. Если такие женщины вообще были грамотны, их познания обычно ограничивались умением читать по-английски.

Однако, именно в XVII столетии открытость женщин-повитух для ученой медицины, опиравшейся на аристотелевскую и галеновскую традиции, стала особенно важной, когда родовспоможение – вплоть до этого времени исключительно женская сфера деятельности – подверглась систематическому давлению со стороны врачей-мужчин, получивших университетское образование, и выказывавших сомнения в глубине познаний и практической ценности советов «необразованных женщин». Во Франции и Англии мужчины-врачи с университетским образованием стали заниматься родовспоможением, лишь начиная со второй половины XVII в., а массово – значительно позже. В других странах Западной Европы это произошло в XVIII – XIX вв., а на востоке и юге Европы родовспоможение так и осталось женской сферой, но повитухи получили доступ к формальному медицинскому образованию. В городах Северной Италии, например, в середине XVIII в. появились школы для повитух, где женщины изучали анато-

мию, хотя большинство повитух все же приобретали знания в ходе ученичества².

На протяжении столетий женское родовспоможение оставалось частью устной традиции, остававшейся за рамками публичного пространства текста, что само по себе необязательно подразумевало неграмотность повитух, или отсутствие знакомства с «ученой» традицией. В XVII в. ситуация изменилась во многих аспектах, включая и появление в публичном пространстве женщин-авторов, преподносивших свои практические знания в понятиях классического медицинского дискурса³. «Книга повитух»⁴, первая англоязычная книга о родовспоможении, написанная женщиной, была издана в Лондоне в 1671г. и принадлежит перу Джейн Шарп, о которой известно лишь то, что она на протяжении нескольких десятилетий оказывала помощь при родах в Лондоне. Это издание стало первым выходом женщины-англичанки в публичное пространство ученой литературы и было призвано доказать способность женщины не только оперировать практическими навыками своей профессии, но и успешно использовать знания «ученой медицины»⁵.

Все это предопределило жанр сочинения – популярную имитацию «ученого трактата», требовавшую научного аппарата, хотя бы и в ограниченных масштабах. А в тексте, посвященном родовспоможению, основой этого аппарата должны были стать вышеупомянутые труды Аристотеля. Каким образом Джейн Шарп знакомилась с трудами Аристотеля? Как она их интерпретировала и преподносила своей аудитории? И есть ли существенные отличия в ее способе работы с цитатами из Аристотеля, от того, каким пользовались авторы-мужчины? В конце концов, многие из них, даже знавшие ла-

² Wiesner. 1993: 77-94; Ortiz. 1993: 95-114; Filippini. 1993: 153-176; Wiesner-Hanks. 2008: 85-86.

³ Marland. 1993; Eccles. 1982; Bicks. 2003; McTavish. 2005.

⁴ Sharp. 1671.

⁵ О труде Джейн Шарп см. Серегина. 2015; Wilson. 1995; Evendeen. 2000; King. 2007; Hobby. 2001; Hobby. 2002; Hobby. 2003; Hobby. 2010.

тынь, брали нужные им цитаты из вторых рук. Ответы на эти вопросы позволяют расширить представление о путях рецепции аристотелевской традиции широкой европейской аудиторией и выявить их гендерную специфику.

Для сопоставления выделен раздел «Книги повитух», где встречается больше всего ссылок на Аристотеля: глава VIII части II, в которой речь идет о развитии плода в утробе женщины (перевод этой главы на русский язык публикуется вместе с данной статьей). Исследовавшая текст Элейн Хоби, указала на источник цитирования: «Наставление повитухам» английского врача и астролога Николаса Калпепера, а точнее, второе издание этого сочинения (1656)⁶. Э. Хоби, ограничилась лишь указаниями на текст «Наставления», не обращаясь к сравнительному анализу цитирования, которое, однако, позволяет увидеть, как именно Джейн Шарп работала с источником и как она использовала ссылки на авторитетных авторов.

В тексте главы присутствуют пять ссылок на сочинения Аристотеля, а также и отсылки к другим медицинским авторитетам древности, в частности, Галену и Плинию Старшему, что неудивительно: современные Джейн Шарп анатомы не так много могли добавить к традиционному знанию, ведь, по ее словам, «этот раздел анатомии считается самым сложным, ибо редко наблюдается, ведь если женщина умирает родами, то она сначала выкидывает, а потом умирает»⁷, таким образом, анатом имеет дело с телом женщины, но не знает, как именно развивается плод, так как не имеет шанса его препарировать. Соответственно, ученым медикам и авторам популярных сочинений в равной степени приходилось полагаться на теории древних и предаваться спекуляциям.

Как уже отмечалось, Джейн Шарп использовала в качестве источника популярных медицинский трактат «Наставление повитухам» (1656) своего старшего современника Николаса Калпепера. Однако она не переносила материал из труда

⁶ Culpeper. 1656. См. Sharp. 1999: 25.

⁷ Sharp. 1671: 133.

Калпепера механически, но существенно сжала, прикомпоновала и отредактировала его материал, местами сильно его сократив: Калпепер посвятил теме развития эмбриона два раздела первой книги (I [3 главы] и II, всего 25 стр.)⁸, тогда как у Шарп ей отведена одна глава⁹.

Заимствованные у Калпепера ссылки на Аристотеля тоже подаются иначе, несмотря на очевидное текстуальное сходство. Для удобства ссылки Шарп и соответствующие им пассажи из сочинения Калпепера приведены в таблице ниже¹⁰.

| № | Джейн Шарп. <i>Книга повитух. 1671</i> [Sharp. 1671] | Николас Калпепер. <i>Наставление повитухам. 1656</i> [Culpeper. 1656] | Сочинения Аристотеля |
|---|--|--|--|
| 1 | Нужно поправить то, что говорит Аристотель: что сердце оживает первым и умирает последним [135] | Здесь Аристотель и перипатетики – в сотне миль от истины [52] | <i>De generatione animalium</i> 2.6.741b. |
| 2 | Что же до порядка образования костей, то я полагаю, Аристотель правильно говорил: первыми создаются позвонки и череп [136] | Аристотель был того мнения, что из всех костей позвонки создаются первыми, и здесь он попал в точку [52] | <i>Historia animalium</i> 3.7 |
| 3 | Гиппократ говорил в трех книгах, где старался доказать, что ребенок, рожденный | Гиппократ, возможно, ошибался в своей книге <i>De principiis</i> , и в дру- | <i>Historia animalium</i> 7.4.54b |

⁸ Culpeper. 1656: 43-67.

⁹ Sharp. 1671: 132-153.

¹⁰ В квадратных скобках указаны страницы соответствующих оригинальных изданий.

| | | | |
|---|--|--|--|
| | <p>на восьмом месяце, нежизнеспособен. Аристотель, Плутарх, Гален и другие были того же мнения. Но вопреки им, авторы из Испании, Египта и с острова Наксос доказывали обратное множеством примеров. [148]</p> | <p>гой, Ostimestri partum, и в De alimente, в которых он старался доказать, что ребенок, рожденный на восьмом месяце, нежизнеспособен. Гален, Аристотель, Плутарх и другие, что писал то же самое после него – всего лишь подражатели, ибо авторы из Египта, Испании, а также с острова Наксос утверждали, что дети, родившиеся на восьмом месяце, выживали. [66-67]</p> | |
| 4 | <p>То, что Аристотель говорит о сердце, Солнце микрокосма, при создании человека, отчасти верно применительно ко времени зачатия и сразу после него, когда оно формирует жизненных духов и становится причиной движения и действия [151]</p> | <p>В самом деле, то, что Аристотель приписывает сердцу в порождении человека, верно, если бы он говорил о Солнце микрокосма, и поэтому некоторые настоящие философы (я едва ли смею причислить к ним Ари-</p> | <p>[Источник цитаты не установлен]</p> |

| | | | |
|---|--|---|---|
| | | стотеля) вообразили, что в теле человека Солнце микрокосма помещается в сердце <...> Дело Солнца микрокосма во время и после зачатия – дать живительный дух и побудить все вещи к движению и действию. [63-64]. | |
| 5 | Аристотель считал, что холод мозга умеряет жар сердца, и со своей стороны, я считаю, что он прав, и не вижу никого, приводящего убедительные доводы против этого [151] | [Отсутствует] | <i>De partibus animalium</i> 2.652b. |

Как явствует из таблицы, Николас Калпепер был склонен критиковать Аристотеля и его последователей, которые для него символизировали косность современного ему медицинского истеблишмента, с представителями которого ему не раз приходилось конфликтовать в Лондоне¹¹. Поэтому он не стесняется в выражениях в случае несогласия с философом: Аристотель у него может заблуждаться и «находится в сотне миль от истины» [цит.1], он – всего лишь подражатель Гиппократу [цит.3], а в одном случае Калпепер вообще отказывается при-

¹¹ О Николасе Калпепере см. Poynter. 1972; Poynter. 1962.

числить его к философам [цит.4]. Не менее прямолинеен Калпепер и в утверждении правоты Аристотеля, когда согласен с ним: философ «попал в точку» [цит.2].

Джейн Шарп гораздо сдержаннее в своих высказываниях, хотя основа для них и заимствована у Калпепера. Самой критичной оказывается фраза: «нужно поправить то, что говорит Аристотель» [цит.1], тогда как во всех остальных случаях философ прав хотя бы отчасти. Особенно показательна в этом отношении цит.4, отчетливо демонстрирующая способ ее работы с источником: Шарп перефразировала Калпепера, сократив его текст и выбросив из него прямое (и довольно жесткое) высказывание против Аристотеля.

Примечательно и то, что в том единственном месте, когда Шарп безоговорочно становится на сторону Аристотеля [цит.5], она использует какой-то другой источник, но не текст Калпепера.

Таким образом, восприятие Джейн Шарп Аристотеля, хотя и опосредованное, не является просто механическим перенесением материалов источника, заданных жанром ее произведения; она старается дистанцироваться от мнения Калпепера, не вступая при этом в полемику, и не отвергать при этом такого признанного авторитета, как Аристотель, осторожно модифицируя его позиции. Публичный – на страницах книги – спор с Калпепером, не говоря уже об Аристотеле, поставил бы Шарп в уязвимое положение. Ведь публичный спор был аналогом поединка; подобное занятие явно противоречило женской скромности и не подобало даме, хотя бы и ученой.

Тем не менее, внимательное чтение текста Джейн Шарп создает впечатление, что ее стратегия цитирования определялась не только нежеланием вступать в прямую полемику. Ее стремление по возможности согласиться с Аристотелем – не просто дань женской скромности, но способ подчеркнуть наличие у нее собственных суждений. Лишь в одном случае [цит.3] ссылка на Аристотеля просто указывает на его мнение. Во всех остальных Шарп подчеркивает собственную оценку его слов: их «нужно поправить» [цит.1], или же то, что гово-

рит Аристотель «отчасти верно» [цит.4]; в других местах он «говорит правильно» [цит.2]. Наконец, в последней цитате [цит.5] Шарп, становясь на сторону Аристотеля против критиков (скорее всего, под ними подразумеваются ее современники), подчеркивает свое мнение: «со своей стороны, я считаю, что он прав».

Таким образом, использование Джейн Шарп ссылок на Аристотеля – часть ее риторической стратегии, отражение ее желания найти опору в публичном мире мужчин, в который она вступила, при помощи обращения к авторитетам. Ведь согласиться с Аристотелем – признанным авторитетом всего западного мира – одновременно означало и поспорить с современными ей докторами, критиковавшими великого философа древности. А именно эти критики отказывали в праве на знание и ей. Таким образом, обращение к авторитетам означало для Шарп поиск влиятельной фигуры, «скрываясь» за которой она могла опосредованно поучаствовать в полемике, показав собственную способность к критическому мышлению. И кто же лучше подходил на эту роль, как не Аристотель?

*Анна Юрьевна Серегина д.и.н., в.н.с.
Центра гендерно истории ИВИ РАН
+7(495)9544489
aseregina@mail.ru*

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

Culpeper. 1656 – *Culpeper N.* A Directory for Midwives. L., 1656.

Sharp. 1671 – *Sharp J.* The Book of Midwives, or the Whole Art of Midwifery Discovered. L., 1671

Sharp. 1999 – *Sharp J.* The Book of Midwives, or the Whole Art of Midwifery Discovered / ed. by E. Hobby. Oxford, 1999.

ЛИТЕРАТУРА

Серегина. 2015 – *Серегина А.Ю.* Аристотелевская традиция в медицине и «спор о женщинах» XVII в.: «Книга повитух» Джейн Шарп // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. Вып. 2015. М., 2015. С.197-207.

Bicks. 2003 – *Bicks C.* Midwiving Subjects in Shakespeare's England. Burlington, 2003.

Eccles. 1982 – *Eccles A.* Obstetrics and Gynecology in Tudor and Stuart England. L., 1982.

Evenden. 2000 – *Evenden D.* The Midwives of the Seventeenth-Century London. Cambridge, 2000

Filippini. 1993 – *Filippini N.M.* The Church, the State and Child-birth: the Midwife in Italy during the Eighteenth Century // The Art of Midwifery: Early Modern Midwives in Europe and North America / ed. by H. Marland. L., 1993. P. 153-176.

Hobby. 2001 – *Hobby E.* 'Secrets of the Female sex': Jane Sharp, the reproductive female body, and early-modern midwifery manuals' // Women's Writing. Vol. 8(2). 2001. P.201-212

Hobby. 2002 – *Hobby E.* Gender, Science, and Midwifery: Jane Sharp, *The Midwives Book* (1671) // The Art of the Seventeenth-Century Science: representations of Natural World in European and North American Culture / ed. by C. Jowitt and D. Watt. Aldershot, 2002. P. 146-159

Hobby. 2003 – *Hobby E.* Yarhound, Horriion and the Horse-Headed Tartar: Editing Jane Sharp's *The Book of Midwives*, 1671 // Women and Literary History: 'For There She Was' / ed. by K. Binhammer and J. Wood. Newark, 2003. P. 27-42.

Hobby. 2010 – *Hobby E.* 'Some Things More Material to be Known': Reading Some Books for Recovery Project // Expanding the Canon of Early Modern Women's Writing / ed. by P. Salzman. Cambridge, 2010. P. 12-32.

King. 2007 – *King H.* Midwifery, Obstetrics and the Rise of Gynecology: the Uses of a Sixteenth-century Compendium. Aldershot, 2007

Marland. 1993 – *The Art of Midwifery: Early Modern Midwives in Europe and North America* / ed. by H. Marland. L., 1993.

McTavish. 2005 – *Mc Tavish L.* Childbirth and the Display of Authority in Early Modern France. Burlington, 2005.

Ortiz. 1993 – *Ortiz T.* From Hegemony to Subordination: Midwives in Early Modern Spain // *The Art of Midwifery: Early Modern Midwives in Europe and North America* / ed. by H. Marland. L., 1993. P. 95-114.

Poynter. 1962 – *Poynter F.N.L.* Nicholas Culpeper and His Books // *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*. Vol. 17. 1962. P. 152-167.

Poynter. 1972 – *Poynter F.N.L.* Nicholas Culpeper and the Paracelsians // *Science, Medicine, and Society in the Renaissance* / ed. by A.G. Dubus. Vol. 1. NY, 1972. P.202-219.

Wiesner. 1993 – *Wiesner M.E.* The Midwives of South Germany and the Public/Private Dichotomy // *The Art of Midwifery: Early Modern Midwives in Europe and North America* / ed. by H. Marland. L., 1993. P. 77-94.

Wiesner-Hanks. 2008 – *Wiesner-Hanks M.E.* Women and Gender in Early Modern Europe. 3rd edn. Cambridge, 2008.

Wilson. 1995 – *Wilson A.* The Making of a Man-midwifery: Childbirth in England, 1600-1770. Cambridge, MA, 1995.

ДЖЕЙН ШАРП

КНИГА ПОВИТУХ*

Часть II Глава VIII

*Как дитя растет в матке, и как последовательно
возникает один орган за другим.*

Люди расходятся во мнениях о том, в какое время создается каждый орган. Я считаю: правы те, кто полагает: первыми возникают охватывающие ребенка мембраны, с пупочными сосудами, которыми ребенок прикреплен к матке матери, и через которые он от нее питается, и все органы создаются раньше или позже, в зависимости от их достоинства и необходимости. Этот раздел анатомии считается самым сложным, ибо редко наблюдается, ведь если женщина умирает родами, то она сначала выкидывает, а потом умирает. Одни здесь следуют Галену, который никогда не видел вскрытие женщины¹, другие – Коломбо², третьи – Везалию³, но немногие или вовсе никто не знает истины. Яички женщины для порождения семени⁴ – белые, плотные и однородные, ибо я однажды их видела, и это больше, чем видели многие мужчины. В акте спа-

* Работа выполнена в рамках проекта «Наследие Аристотеля как конституирующий элемент европейской рациональности в исторической перспективе» РФФ (№ 15-18-30005).

¹ Имеется в виду сочинение Галена De anatomicis administrationibus 12.3-6, где описана анатомия козы. [Culpreper. 1656: 47]. Здесь и далее в квадратных скобках указаны места из «Наставления повитухам» Николая Калпепера, на которые опирается Джейн Шарп – А.С.

² Реальдо Коломбо (1515-1559), уроженец Кремоны в Ломбардии, профессор анатомии Падуанского университета.

³ Андреас Везалий (1514-1564), фламандский врач и анатом, основоположник современной анатомии.

⁴ Шарп, как и многие врачи и анатомы своего времени, считала, что женские яичники вырабатывают особый вид женского семени. Об этом идет речь в гл. XIV – XVI первой части ее книги. См. Шарп. 2015: 221-226.

ривания оба выбрасывают семя, соединяющееся в матке, и зачинаются мальчики или девочки, в зависимости от того, сильно или слабо преобладающее семя⁵, подобно тому, как мощный свет затмевает слабый, солнце – свет от свечи. Природа стремится во всем зачать себе подобное: мужчина – мальчика, женщина – дитя своего пола, но мы следуем желанию, а не природе, когда стремимся к противоположному. Если жеребец или кобыла идут рысью, было бы странным, если бы жеребенок шел иноходью.

Когда семя обоих соединилось, матка немедленно закрывается так плотно, как только возможно, чтобы удержать семя внутри и прикрепить его благодаря ее собственному жару, так что сразу после зачатия живот женщины втянутый. Первым работает дух, которым наполнено семя, и он побуждается к действию жаром матки; и хотя семя кажется однородным и из одной субстанции, однако оно состоит из совсем разных частей, одни из которых чистые, а другие нечистые. Дух в семени разделяет эти части и производит отделение земных, холодных, влажных, грубых частей от более воздушных, чистых и благородных частей. Нечистые оказываются снаружи, чтобы окружить и закрыть чистое семя, а из внешних делаются мембраны, в которые обернуто семя, чтобы защитить его от угрозы холода и других опасных случайностей. Здесь все подобно тому, как у деревьев: холодная зима сгущает жизненный дух дерева, но жар солнца весной оживляет его и открывает поры дерева, позволяя вытекать чистым сокам, а из нечистого и грубого сока создаются кора и листья.

Первое, что природа создает для ребенка – это амнион⁶, или внутренняя оболочка, которая окружает его в матке, как *Pia mater*⁷ охватывает мозг. Следующим создается хорион⁸,

⁵ Это представление, восходящее к Галену, господствовало в средневековой медицине и медицине раннего Нового времени; см. Шарп. 2015: 211.

⁶ Амнион, амниотический мешок, водная оболочка – внутренняя зародышевая оболочка у млекопитающих.

⁷ *Pia mater* – внутренняя мозговая оболочка.

или внешняя оболочка, охватывающая ребенка, как *dura mater*⁹ – мозг. Все это создается природой быстро, так как Бог и природа не терпят праздности, и как только сделаны эти две оболочки, немедленно рождается пупочная вена¹⁰, проникающая сквозь них, пока они еще очень мягкие, и приносит каплю крови из вен матки матери к семени. Из этой единственной капли создается печень ребенка, из печени рождается полая вена¹¹, а эта вена – источник всех прочих вен тела, так что, когда это сделано, у семени есть достаточно крови, чтобы питаться и создавать все остальные органы. Легкомысленным измышлением являются утверждения одних о том, что все органы создаются вместе, или других, что сначала появляется сердце. Нужно поправить то, что говорит Аристотель¹²: что сердце оживает первым и умирает последним, поскольку печень создается задолго до сердца. Нет ошибки и в утверждении, что человек проживает последовательно сначала жизнь растения, потом – животного, и наконец, человека, если понять это правильно¹³. Ведь сначала ребенок растет, потом начинает двигаться, и лишь потом обретает разумную душу. Вслед за поллой веной печени и пупочными артериями – большая артерия¹⁴, являющаяся древом, от которого отходят ветви, т.е., все прочие артерии. Последним обретает форму сердце, как вполне убедительно доказывает Коломбо, ведь все артерии созданы до него, ибо тело получает жизнь благодаря артериям, а пупочные артерии рождаются из артерий матери и, следовательно, создаются сразу после вен, чтобы доставить живительную кровь¹⁵ к семени, так печень наполняет его

⁸ Хорион – внешняя зародышевая оболочка, иначе – сероза.

⁹ *Dura mater* – твердая мозговая оболочка.

¹⁰ Имеется в виду пуповина.

¹¹ Здесь – нижняя полая вена.

¹² Аристотель. *De generatione animalium* 2.6.741b. [Culpeper. 1656: 52]

¹³ Здесь Шарп полемизирует с Калпепером, который отвергал такие представления о стадиях развития плода.

¹⁴ Здесь – аорта.

¹⁵ Артериальная кровь.

естественной кровью¹⁶, чтобы построить хрупкое пристанище для бедных смертных. Следующим по порядку, как указывают нам разум и анатомия, печень направляет кровь в артерии, чтобы создать сердце, потому что артерии делаются из семени, но сердце и все мясистые органы – из крови; самыми последними создаются мозг и потом нервы для ощущений и движения. Если бы сначала создавались самые благородные органы, как утверждают перипатетики, тогда первыми возникли бы мозг и сердце, но это противоречит разуму и наблюдению. Что же до порядка образования костей, то я полагаю, Аристотель правильно говорил: первыми создаются позвонки и череп¹⁷. Я признаю, что все эти утверждения некоторыми ставились под сомнение, но я не люблю неуместных споров, какими славились греки, устроившие большой диспут о том, являются ли слоновьи бивни рогами или зубами¹⁸. Гиппократ делит формирование младенца на четыре стадии¹⁹.

Сначала семя обоих полов не теряет еще своей формы и напоминает свернувшееся молоко, покрытое пленкой или смазкой. Следующая стадия – грубый набросок органов, или хаос, напоминающий комок материи. За ней по порядку – более тонкий набросок, в котором три основных органа, мозг, сердце и печень, видны вместе с первыми тремя, словно бы в оболочке из всех частей семени, и это называется эмбрион. Наконец, в-четвертых, чтобы усовершенствовать все создание, все органы упорядочиваются и совершенствуются, так что природе больше нечего делать, кроме как поспешить с разрешением, чтобы этот ее труд был явлен миру. Когда начинает работать дух в семени, он отделяет более благородные части от низких, и чистые от нечистых, так что плотные, холодные, влажные части сохраняются снаружи по отношению к более тонким и чистым, защищают и сохраняют их.

¹⁶ Венозная кровь.

¹⁷ Аристотель. *Historia animalium* 3.7. [Culpeper. 1656: 52]

¹⁸ Плиний Ст. *Historia naturalis* 8.7.

¹⁹ Гиппократ. *De natura pueri* 12-17.

Природа начинает их формирование с холодных и влажных частей семени и делает из них оболочки и мембраны, чтобы покрыть остальное, и растягивает их по необходимости. У человека только две мембраны. Внешняя, или хорион, крепкая и чувствительная, заворачивается вокруг ребенка; эта мембрана подобна мягкой подушке, на которую опираются вены и пупочные артерии ребенка, ибо для сосудов ребенка, исходящих из пупка, опасно отходить далеко без защиты. Внутренняя же оболочка, удивительно нежная и тонкая, называется амнион, или «ягнячья кожа»; она со всех сторон свободна, кроме как у сгустка²⁰, где он так крепко прирастает к оболочке, что его нелегко отделить. Эта оболочка собирает пот и мочу²¹, и это очень помогает ребенку, ибо он плавает в этих водах, как в ванной, а во время родов они смачивают отверстие матки, делают его гладким и скользким, чтобы женщина могла легче и быстрее разродиться.

Эти две оболочки растут так близко друг от друга, что кажутся единым покровом, и называются последом, потому что выходит после рождения ребенка, ибо ребенок сначала прорывается сквозь него и иногда несет на лице или голове часть этой оболочки, которую повитухи называют «рубашкой» и рассказывают о ней странные истории.

Некоторые считают их смешными выдумками, но поскольку все странные вещи обозначают что-то необычное, я склонна верить, что эта «рубашка» и в самом деле предсказывает нечто замечательное, что должно приключиться с ними в жизни.

Однако, несмотря на все сказанное, некоторые анатомы считают немного иначе; они утверждают: в течение первых семи дней, когда порождающее семя смешивается и сворачивается в матке благодаря движению тепла, рождаются многочисленные мелкие волокна, из которых вскоре после этого первой формируются печень и основные органы, и через эти

²⁰ Речь идет о плаценте.

²¹ Амнион, или водная оболочка.

органы в семя через десять дней приходят животворящие души и создают различие органов, а через маленькие вены последа течет кровь, и из этого делается пупок; в то же самое время появляются три сгустка семени или белых комка, похожих на скисшее молоко, и они суть основание трех главных органов, а именно, мозга, печени и сердца. Однако признано, что печень создается первой из крови, собранной одной из ветвей этой вены, потому что печень сама по себе – всего лишь сгусток крови, заполняющей вены, который притягивает и отталкивает; непосредственно перед созданием печени формируется двойная вена²², идущая через пупок, чтобы высасывать грубые части крови, оставшейся в семени. В другой ветви этой вены создаются другие вены для селезенки и нижней части живота, и все они идут от общего корня в верхней части печени, в полую вену, и оттуда другие вены идут от живота вниз к бедрам и к верхней части позвоночника, и из этих вен создается сердце с его венами; эти вены притягивают самую горячую кровь и все самое тонкое и так создают сердце. Внутри оболочки, именуемой перикардом, или покровом сердца, полая вена идет во внутреннюю часть правой стороны сердца, принося кровь, чтобы питать его²³. От этой ветви этой вены и в той же части сердца есть еще одна вена, которая едва бьется и потому называется замершей веной²⁴ среди пульсирующих²⁵; она посылает более чистую кровь от сердца к легким; они покрыты двумя оболочками, как артерии.

Артерия, именуемая аортой, разносит живительные духи по всему телу от сердца по пульсирующим венам или артериям; она рождается в полости левой вены сердца²⁶, а под этой

²² Артерия пуповины.

²³ Приведенное Джейн Шарп описание работы кровеносной системы опирается на средневековую традицию и не учитывает открытия, сделанные Уильямом Харви [Гарвеем в русской традиции] относительно роли в ней сердца, хотя они были опубликованы еще в 1628 г.

²⁴ Легочная артерия.

²⁵ Речь идет об артериях.

²⁶ Левые предсердие и желудочек.

артерией, в той же полости сердца рождается еще одна вена, называемая веной-артерией²⁷, которая приносит холодный воздух из легких для охлаждения сердца, ведь легкие созданы множеством вен, идущих из полости сердца и приходящих сюда, чтобы сформировать легкие. Они получают свою субстанцию от очень тонкой крови, принесенной сюда из правой полости сердца²⁸.

Большие вены печени сначала охватывают грудь, а потом – внешние части, руки и ноги.

Самым же последним, в третьей оболочке, о которой я говорю, возникает мозг, ибо семя наполнено живительными духами, а живительные духи притягивают большую часть естественной влаги в одно полое место, где создается мозг и покрывается оболочкой, которую жар высушивает и спекает в череп.

Все вены идут от печени, артерии – от сердца, нервы – от мозга, они – тонкой, нежной природы, но не полые, как вены, а плотные. Мозг сохраняет и изменяет живительных духов; отсюда – начало чувств и разума.

После нервов возникает ствол позвоночника, но его нельзя называть костным мозгом, потому что костный мозг – избыточная субстанция, созданная из крови для увлажнения и укрепления костей, тогда как ствол позвоночника и мозга состоит из семени, и не для того, чтобы служить другим органам, но, чтобы стать основой самостоятельным органам для ощущения и движения, ибо оттуда могут изначально произрастать все нервы. Также из семени создаются костные хрящи, оболочки и мембраны; вены для печени, артерии для сердца, нервы для мозга, помимо всех оболочек и покровов, в которые завернут ребенок. Но все мясистые органы, как то само сердце, печень и легкие, сделаны из подлинной крови рождения. Все это заканчивается за восемнадцать дней первого месяца, и все это время именуется семенем, а потом назы-

²⁷ Легочная вена.

²⁸ Правые предсердие и желудочек.

вается младенцем. Младенец, пока он находится в матке, питается кровью, полученной через пупок, и поэтому, когда женщины беременны, менструации прекращаются. Ибо после зачатия менструальная кровь делится на три части: лучшая и тончайшая служат для питания ребенка, следующая по чистоте, хотя и не такая чистая, как первая, поднимается в грудь и порождает молоко, а самая грубая часть из трех остается в матке и выходит вместе с младенцем и последом.

Впрочем, идет долгий спор о том, как питается ребенок в матке. Алкмеон²⁹ считал тело ребенка мягким как губка, которое притягивало питание всеми своими частями, подобно тому, как губка втягивает воду, напитываясь не только через вены матери, но и из матки. Гиппократ³⁰, а также Демокрит³¹ или Эпикур³², похоже, говорят, что ребенок всасывает пищу и воздух через рот, от матери, когда она дышит, по следующим двум причинам.

1. Потому что он не мог бы сосать сразу после рождения, если бы уже не привык к этому.

2. В кишках новорожденных младенцев обнаруживали экскременты³³; однако все существа, что питаются, делают это по природному инстинкту, подобно тому, как цыплята, которых никогда раньше не кормили, немедленно начинают клевать пищу. Что же до экскрементов, обнаруженных в кишках, то это не экскременты пищеварения, потому что они не пахнут, но суть грубая кровь, принесенная из сосудов селезенки к кишкам и там засохшая³⁴.

Теперь же, после того, как была установлена истина, все согласны, что ребенок в матке питается через пупок, однако мнения расходятся относительно того, какой пищей он насы-

²⁹ Алкмеон Кротонский – древнегреческий философ, врач и анатом, живший в V в. до н.э. [Culpeper. 1656: 55]

³⁰ Гиппократ. De carnibus 6. [Culpeper. 1656: 55].

³¹ [Culpeper. 1656: 55].

³² [Culpeper. 1656: 55].

³³ Меконий.

³⁴ Здесь суммируются возражения Калпепера [Culpeper. 1656: 56].

щается. Перипатетики говорят³⁵, что он питается менструальной кровью, что есть экскремент последнего насыщения мясистых органов, которые в определенное время очищаются в умеренных количествах через матку, но в основном предназначены для порождения и питания ребенка.

Однако Фернелий, Плиний, Колумелла и Коломбо³⁶ отвергают это, потому что такая кровь нечиста, и там, где падает, уничтожает растения и деревья, а съевшие ее собаки впадают в бешенство; порой она вредит и самим женщинам, вызывая головокружение, боли, отеки и удушье³⁷; поэтому это – дурная пища для нежного младенца.

Но чтобы ответить на все это: если женщина здорова, ее менструальная кровь – не дурная по качеству, однако причиняет ущерб количеством, так как ее больше, чем она может усвоить, и поэтому она посылает излишек вовне; но если ее тело больно, кровь, что остается в матке, плохого качества, так же, как и та, которая выходит из нее во время месячных; однако, когда кровь не выходит должным образом, а остается, то из-за задержек времени кровотечения вызываются те дурные последствия, которые уже упомянуты, и никак иначе. Однако женщины не имеют месячных на протяжении большей части беременности, а также, когда они кормят, по большей части. Если ребенок не питается этой кровью, то что с ней происходит, когда женщина беременна? Конечно, она превращается в молоко, когда приходит время, чтобы кормить ею младенца. Но Гиппократ ошибался³⁸, говоря, что на последней стадии того времени, что ребенок находится в матке, и уже движется внутри, он частично питается материнским молоком; безусловно, ребенок внутри матки питается чистой кровью, доставленной в печень через пупочную вену –

³⁵ [Culpeper. 1656: 56].

³⁶ [Culpeper. 1656: 56]. Фернелий – Жан Франсуа Фернель [1497-1558], французский врач и астроном.

³⁷ Плиний Ст. *Historia naturalis* 7.15.

³⁸ Об этом говорится у Галена – *De natura pueri* 21. [Culpeper. 1656: 57].

ответвление большой вены³⁹, и распространяется через малые вены печени. Здесь кровь – более очищенная, густые, грубые части идут в селезенку и почки, а грубые экскременты – в кишки, и именно это обнаруживается в кишках, когда он родится. Более чистая часть идет в полую вену, а оттуда – по всему телу по малым ветвям; эта кровь имеет в себе водянистую субстанцию, как и всякая кровь, для текучести и предотвращения сгустков, и эта вода у мужчин и женщин выходит с потом, и то же самое происходит с ребенком, и пребывает в оболочке⁴⁰, как я вам сказала.

Эта водянистая субстанция, соединенная с кровью, отделяется от нее, когда кровь достигает почек, и почками, которые осуществляют это отделение, отправляется через мочеточники в мочевой пузырь; но младенец, пока лежит в матке, не писает через член, а моча идет через урахус⁴¹, особый сосуд для нее, длинный и не несущий крови, в аллантоис⁴², или оболочку, существующую для того, чтобы держать мочу ребенка до тех пор, пока он находится в матке. Этот урахус, или проток, идет от нижней части мочевого пузыря к аллантоису, и в нем нет мышц для выталкивания мочи, когда этого требует природа, но когда ребенок родится, у него есть мышцы у основания мочевого пузыря, чтобы открывать и закрывать его, чтобы наше действие, когда мы опорожняем его, было не просто естественным, но смешанным, и мы могли это делать, когда пожелаем. С ребенком же так не всегда, потому что в первый месяц его моча выходит через протоку пупка, но в последний месяц – через член; однако у ребенка не бывает стула в матке, потому что он не питается через рот. Через сорок пять дней ребенок живет, но не движется, обычно он начинает двигаться через в два раза большее время от того

³⁹ Воротная вена.

⁴⁰ Т.е., амнионе.

⁴¹ Урахус – трубчатое образование у эмбриона, соединяющее мочевой пузырь и пупок.

⁴² Аллантоис – зародышевая оболочка.

момента, как сформировался, и родится через в три раза большее время от момента движения. Если ребенок полностью сформировался за сорок дней, он начнет двигаться через девяносто дней, и родится на девятом месяце, и он ежедневно получает все больше питания после третьего и четвертого месяца и до дня рождения. Ребенок, рожденный в шесть месяцев, несовершенно и должен умереть, но рожденный в семь месяцев – совершенен, однако тот, что родится в восемь месяцев, не может жить, потому что на седьмом месяце ребенок использует всю свою силу, чтобы выйти, и если не может, то должен оставаться внутри еще два месяца, чтобы восстановить силу, потраченную на первую попытку, оставившую его таким слабым на восьмом месяце. Ведь если ребенок не выходит на седьмом месяце, он меняет положение и смещается на другое место в матке; эти два движения настолько ослабляют его, что ему нужно оставаться внутри еще на месяц, ибо если он выйдет раньше, ему почти невозможно выжить. Но астрологи⁴³ объясняют это обстоятельство по-другому, ибо они утверждают, что ребенок, рожденный на седьмом месяце, выживает по причине завершения движения семи планет, причем каждой из них отводится один месяц, начиная с Сатурна следующим образом: Сатурн, Юпитер, Марс, Солнце, Венера, Меркурий, Луна. Соответственно, если дитя не выйдет на седьмом месяце, но останется до восьмого, планеты, правившие каждая один месяц, завершат свой круг, и вновь начнет править Сатурн, а он – враг зачатия по своим качествам, так что если ребенок родится на восьмом месяце, он родится мертвым, или же живет совсем недолго. Однако некоторые философы утверждают, что Сатурн – не враг зачатия, но поскольку он – правитель первого месяца, его влиянием и способностью к удерживанию ребенок закрепляется в матке, а поскольку все небесные тела влияют на земные и на все элементы, они вызывают все перемены здесь внизу, а сами не изменяются. Ведь небеса, неподвижные звезды и планеты

⁴³ [Culpeper. 1656: 60-67].

остаются такими же, какими были сотворены, а двенадцать знаков и планет управляют телами мужчин и женщин. Так Скорпион, дом Марса, правит маткой и делает ее плодовой, а Лев – бесплодный знак, потому что львы редко приносят потомство, такова же и Дева, потому что девы не зачинают детей. Но почему же Телец – не бесплодный, а плодовой знак, если быки никогда не приносят приплод? Не стану беспокоить читателя мечтаниями астрологов.

Я полагаю, не семь планет завершением своего цикла побуждают ребенка жить, но скорее отнесу это на счет совершенства числа семь, которое, как доказывает Писание⁴⁴, является самым совершенным числом из-за Субботы, седьмого дня недели, отведенного для отдыха, также каждого седьмого года, и юбилея числом семью семь. Так и Гиппократ говорил в трех книгах, где старался доказать, что ребенок, рожденный на восьмом месяце, нежизнеспособен⁴⁵. Аристотель, Плутарх, Гален и другие были того же мнения⁴⁶. Но вопреки им, авторы из Испании, Египта и с острова Наксос⁴⁷ доказывали обратное множеством примеров. Возможно также и неправильно понять Гиппократа, а именно: имел ли он в виду солнечные месяцы по тридцать дней каждый, или около того, то время, когда Солнце проходит через Зодиак, или же лунные месяцы, когда Луна пребывает в каждом из двенадцати знаков, и остается там лишь двадцать семь дней с несколькими часами и минутами. Кроме того, как говорит Гиппократ, женщина может ошибиться в своих подсчетах, ведь если вы доверяете женским подсчетам, уверенности быть не может, едва ли одна из сотни может сказать точно⁴⁸. Что же касается Сатурна, которого часто бранят как дурную повитуху восьмо-

⁴⁴ Быт.2: 2-3

⁴⁵ Гиппократ. *De principiis; De oetimestri partu; De alimento* [Culpeper. 1656: 66].

⁴⁶ Аристотель. *Historia animalium* 7.4.54b; Плиний Ст. *Historia naturalis* 8.5. [Culpeper. 1656: 66].

⁴⁷ [Culpeper. 1656: 66].

⁴⁸ [Culpeper. 1656: 67].

го месяца, то его столь же сильно восхваляют за добрые дела первого месяца. Нет ни человека, ни планеты, которые всегда от всех слышат лишь добрые слова. Я же того мнения, что они к нему несправедливы. Но астрологи могут говорить, что хотят, без разумного основания, потому что они никогда ничего не доказывают, но возводят одну выдумку над другой. Овен, следовательно, неплодовит, потому что он – дом Марса, но разве Скорпион, которого они хвалят за плодовитость, не является тоже домом Марса? Они утверждают, что каждая планета управляет определенными частями человеческого тела, в соответствии с градусами знаков и домов, в которых находятся. Я не обнаружила ни одной таблицы, посвященной этому предмету, которая содержала бы истину, поэтому я составила точную таблицу, на которую вы можете положиться настолько, насколько вообще можно полагаться на таблицы. В ней вы найдете, что каждая планета, находящаяся в Скорпионе, который обозначает плодовитость матки, управляет теми частями тела, что находятся под этим знаком, за исключением двух светил, Солнца и Луны, которые делают это вместе. Здесь – ясное доказательство того, что они имеют большое влияние на рост ребенка в матке, и что оба светила работают совместно друг с другом.

Таблица⁴⁹

Первый месяц авторы отдают Сатурну для сохранения зачатого, ибо он, говорят они, закрепляет семя. Второй месяц – Юпитеру, и на него они возлагают основания роста, чувствительности и разума, однако истинное основание закладывается, когда семя мужчины и женщины хорошо перемешивается. Марс правит третьим месяцев, чтобы дать ребенку жар и движение. Любому зубу – хороший цирюльник. Солнце управляет четвертым месяцем и дает ребенку живительных духов, но Марс дает ему движение, когда духов еще нет. Я не

⁴⁹ В тексте Шарп таблица отсутствует, но таблица астрологических элементов есть в сочинении Калпепера, материал из которого она воспроизводит [Culperer. 1656: 60].

понимаю, как это может быть: движение по воле человека в отсутствие духов. Венера на пятый месяц дает красоту; тело, как мы знаем, складывается за тридцать – сорок дней, но красота приходит лишь три месяца спустя. Что же до шестого месяца, это – время Меркурия, выделяющего органы ребенка, чего не делает Венера с ее красотой, как будто ребенок – всего лишь хаос и грубая масса вплоть до шестого месяца, однако он красив уже месяцем раньше. Все это – много шума из ничего. Не будет ошибкой, утверждаю я, приписать многое действию планет. Но они сильно ошибаются относительно времени, когда действует определенная планета, ведь несомненно, планеты не действуют последовательно, как считают некоторые, но постоянно работают вместе, в сотрудничестве. Их движение вызывает изменение, ибо движение Солнца, как говорит Птолемей, или движение Земли, как говорит Коперник, отличает ночь от дня. Солнце дает жар всем вещам внизу, Луна – влагу, а наша жизнь состоит из жара и влаги. Солнце – отец всех живых существ и первым активен в семени обоих полов, в самом центре семени, так что он оживляет и побуждает каждый орган к подобающему ему действию. То, что Аристотель говорит о сердце, Солнце микрокосма при создании человека, отчасти верно применительно ко времени зачатия и сразу после него, когда оно формирует жизненных духов и становится причиной движения и действия⁵⁰. Подобно тому, как элемент воды предотвращает выжигание Земли лучами Солнца, так же и микрокосмическое солнце, то есть, сердце; Луна же – печень или мозг, трудно сказать – добавляет влагу после зачатия, от начала и до конца, то есть, пока ребенок живет, и так сохраняется внутренняя влажность. Аристотель считал, что холод мозга умеряет жар сердца⁵¹, и со своей стороны, я считаю, что он прав, и не вижу никого, приводящего убедительные доводы против этого. Должно быть еще что-то, уравнивающее жар и влажность Солнца и

⁵⁰ Источник цитаты не установлен. [Culpeper. 1656: 63-64]

⁵¹ Аристотель. De partibus animalium 2.652b.

Луны, и это, говорят некоторые – холод Сатурна, потому что он закрепляет их обоих при зачатии, и плод его труда – сухие кости, что являются опорами и поддержкой этого хрупкого строения. Но нет порождения без порчи, ибо порча одного есть порождение второго, вследствие чего в мире нет полного упадка. Лучи Солнца и Луны, действующие в семени обоих полов, закрепленного Сатурном, очищены и сгущены равным сочетанием жара и влаги, чему позволяет пасть на них планета Юпитер. Но затем приходит Марс с его жаром и сухостью, и все, чего было в избытке при зачатии, ибо там должны были быть излишки, Марс вытягивает, превращает в экскременты и уплотняет в покровы для ребенка своим сушащим жаром, то, что рождено жаром и влагой, закрепляется холодом и сухостью. Марс разогревает, иссушая огнем, но Венера умеряет Марс своей влагой, ибо она – холодная влажная планета, и уместным образом добавлена, чтобы противостоять смелому и жестокому пылу воинственного Марса. Между Марсом и Венерой – большая симпатия, и поэтому поэты так много говорят об их соединении, ибо они важны в порождении человека.

Вы можете здесь обнаружить причины симпатии и антипатии в природных вещах, и поскольку все они состоят из таких противоположных качеств, все, что порождено, со временем портится, ничто не вечно в этом мире, но постоянное движение порождает изменение, и ни человек, ни что-либо еще не может оставаться одним и тем же. Марс и Венера играют здесь свою роль в порождении человека, потому что они – ближайшие из пяти планет к Земле, а следующий за ними – Меркурий изменчивой природы, и он присоединяется к другим планетам в нескольких аспектах. Он порождает в человеке жажду знаний; некоторые утверждают также, что ощущения и разум – тоже работа Меркурия, его влияния на ребенка во чреве. Не отрицают и того, что от него происходит остроумие, которое воздействует не только на чувствительную, но и на рациональную часть человека.

Пер. с англ. и комм. А.Ю. Серegiной

ЗНАКИ ЖЕНСТВЕННОСТИ И МУЖЕСТВЕННОСТИ В КУЛЬТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Е.Н. Кириллова

ПРАВО УЧИТЬ: МАСТЕРА И МАСТЕРИЦЫ

Ключевые слова: ремесленные и торговые корпорации, мастера и мастерицы, обучение ремеслу, «Книга ремесел» Парижа.

Аннотация: Особенности обучения ремеслу в средние века рассмотрены с точки зрения соотношения прав и возможностей мастеров и мастериц в Париже XIII века. Парижские корпорации устанавливали строгие требования к тем, кто принимал в обучение посторонних детей (не являвшихся членами их семей). Право учить допускалось не для всех членов корпорации, но «Книга ремёсел» позволяет увидеть множественность норм и сходство требований к мастерам и мастерицам.

Становление в ремесле и в профессиональном сообществе предполагало приобретение профессиональных знаний и накопление опыта. Традиционным для Средневековья и раннего Нового времени был путь «ученик – мастер» либо «ученик – подмастерье – мастер». Существовала и другая возможность стать мастером – можно было купить это право, что всегда негативно воспринималось корпорациями. Но и здесь обучение не исключалось: скорее всего, оно было обязательным для мастера, купившего королевский патент на право заниматься ремеслом, хотя источники позволяют говорить лишь о косвенных тому подтверждениях¹.

¹ В известном эдикте Генриха III 1581 г., посвящённом урегулированию ремесла во всём королевстве, говорилось о том, как трудно получить звание мастера в Париже и других городах: многие ремесленники, «такие же хорошие работники, как и мастера», не имели возможности

Таким образом, обучение – необходимый этап профессионального становления, обязательный для каждого нового мастера и неизбежный с точки зрения организации ремесла в средние века и раннее Новое время. Однако у этой нормальности и обязательности при более пристальном рассмотрении оказывается много сторон.

Профессионально заниматься ремеслом и торговлей в средние века и раннее Новое время и входить в ремесленные и торговые корпорации могли и мужчины, и женщины. Существовали и чисто женские корпорации (прядильщицы, ткачихи, повитухи и др.). Чаще всего, однако, и особенно – в ран-

стать мастерами из-за отсутствия у них средств. Решение этой проблемы виделось составителям эдикта в известном праве короля (как это было принято при торжественных въездах в города, королевских свадьбах, при рождении и крещении наследников) назначить мастерами нескольких человек: в 1581 г. – по три в каждом ремесле в каждом городе (в Париже, его пригородах и в других городах), разрешив им не выполнять шедевр (*Les métiers*. 1886. Т. I: 88. 11 ст.). Эдикт 1581 г. не ставил под сомнение квалификацию таких ремесленников, не возникало и вопроса о её проверке. Составители эдикта исходили из того, что в любом ремесле найдётся как минимум три таких человека, настоящих специалистов, лишь в силу некоторых жизненных обстоятельств (недостатка средств) не получивших звания, соответствующего их знаниям. Королевское пожалование предполагало возможность исключения шедевра, но не обучения, хотя даже в регламентах встречались жалобы на плохие профессиональные знания купивших патент мастеров. Столяры Реймса, например, в 1609 г. потребовали, чтобы при приеме шедевра кроме двух присяжных присутствовали еще 10 выбранных корпорацией мастеров. Нововведение обосновывалось тем, что присяжными становились «недостаточно опытные» мастера (*Archives législatives*. 1847: 361), обладавшие королевскими патентами, но не имевшие необходимых знаний и умений. В новом уставе 1684 г. столяры запретили работать на территории юрисдикции архиепископа и герцога Реймса обладателям королевских патентов, если не выполнят шедевра «в соответствии с 98 статьёй Орлеанских ордонансов» (*Archives législatives*. 1847: 344. IV ст. Имелся в виду ордонанс 1560 г., в 98 статье которого записано: все, кто претендует на метризу, должны сделать шедевр и пройти испытание, даже если они получили патент от короля или его предшественников: *Les métiers*. 1886: 75).

нее Новое время, женщины получали статус самостоятельных мастериц в качестве вдов мастеров, оказываясь вынужденными заниматься ремеслом, работать и зарабатывать.

Право учить ремеслу, передавать профессиональные знания и умения – важнейшее право мастера. И если иметь в виду мастеров (1) и мастериц (2), обучавших своих (3) и чужих (4) детей, как мальчиков (5), так и девочек (6), можно насчитать довольно много вариантов сочетаний учитель – ученик, каждое из которых может выглядеть простым и понятным (мать учит дочь, отец учит сына) и может оказаться кладезем для новых вариантов: можно учить племянника, крестника, сироту, сына соседа и т.д. И учителем мог оказаться человек молодой или семейный, преуспевающий или почти разоренный, хороший специалист или не очень, добрый или вредный.

При том, что результату полагалось быть одинаковым (все ученики должны были получить профессиональные знания в полном объеме), процесс обучения разных учеников разными учителями не мог не различаться. Кроме очевидных формальных моментов, как то: плата за обучение, заключение договора и др., различия могли состоять в возрасте учеников, в продолжительности и ходе обучения. Возникает и сложный, особенно для средневековых источников, вопрос о педагогическом мастерстве учителя.

Классический пример – «Книга ремёсел» Парижа – сборник из условно 100 (101) ремесленных и торговых регламентов, составленный по указанию прево Парижа Этьена Буало в начале 1260-х гг., позволяет рассмотреть особенности обучения с точки зрения соотношения прав и возможностей, которыми обладали учителя: мастера и мастерицы. Средневековые источники особенно хороши тем, что названные выше варианты не были для них чужды, и эти, и даже ещё более сложные, но вполне житейские ситуации отмечены в «Книге ремёсел».

«Книга ремёсел» называет несколько женских профессий: прядильщицы шёлка (XXXV, XXXVI уставы), ткачихи шёлка (XXXVIII, XLIV), мастерицы, вышивавшие шляпы золотом и жемчугом (XCV). Мастерицы также занимались изго-

товлением чёток из кораллов и раковин (XXVIII), сукна (L), булавок (LX), свечей (LXIV), пуговиц и напёрстков из меди и латуни (LXXII). По всей вероятности, в Париже XIII в. женщины могли заниматься большинством ремёсел, что предполагает и безусловное право учить учеников. Из 101 регламента лишь в одном – у ковровщиков сарацинских ковров (LI) запрещено обучать женщину этому ремеслу², а сукновалы (LIII) запрещали женщине прикасаться к нестриженому сукну.

Многие уставы формулируют правила, постоянно используя выражения «ни мужчина, ни женщина...», «ни мастер, ни мастерица не должны...», что подчёркивает полноту ответственности всех, занимавшихся ремеслом, независимо от их пола³. Причём подобные выражения использовались по отношению не только к тем, кто жил и уже работал в городе, но и к тем, кто в него приходил, собираясь заниматься ремеслом или торговать в Париже⁴.

Приём ученика – частное дело мастера; условия приёма и обучения – результат договорённости между ним и родителями или опекунами ребенка, в каждом конкретном случае они могли отличаться, но ожидая достойного результата обучения, корпорации беспокоились о том, чтобы все необходимые для этого условия были соблюдены, фиксируя в регламентах ряд требований к учителям.

² Le Livre des métiers. 1879: 102. VII ст.

³ Например, у изготовителей чёток из кораллов и раковин (XXVIII): «...se aucuns ou aucune mestre ou mestresse du mestier desus dit...» (Le Livre des métiers. 1879: 59. XI ст.); булавоочников (LX): «Et s'il i trouvoient aucun ou aucune qui eust mespris ou erré encontre cest establissement...» (Le Livre des métiers. 1879: 125. VIII ст.); продавцов птицы (LXX): «Nus ne nule ne puet ne ne doit...» (Le Livre des métiers. 1879: 148. VIII ст.).

⁴ Например, у изготовителей чёток из кораллов и раковин (XXVIII): «Item, se aucuns ou aucune, qui soit de hors, vient a Paris pour ouvrer oudit metier...» (Le Livre des métiers. 1879: 59. X ст.); у сукноделов (L): «Et se autre que Toisserant, soit fame ou hom, vent file ou achate...» (Le Livre des métiers. 1879: 100. XLIV ст.).

Некоторые профессиональные сообщества настаивали на присутствии при приёме ученика прюдомов (должностных лиц корпорации) или других мастеров, что было по сути дополнительной проверкой заключавшегося договора и, вероятно, давало корпорации возможность изменить его условия, если они вызывали сомнения у её представителей. Такого присутствия требовали ножовщики – изготовители черенков (XVII), волочильщики проволоки из бронзы (XXIV), изготовители чёток из кораллов и раковин (XXVIII), прядильщицы шёлка на малых веретёнах (XXXVI), изготовители крепа из ниток и шёлка (XXXVII), сукноделы (L), ковровщики сарацинских ковров (LI), булавочники (LX) и ременщики (LXXXVII). Устного соглашения было достаточно, такой договор был безусловно легитимен, но даже он упомянут всего в нескольких регламентах: у сукноделов (L), ковровщиков сарацинских ковров (LI) и булавочников (LX). И только лишь прядильщицы шёлка на малых веретёнах (XXXVI) требовали записи договора о приёме ученицы, объясняя, что он поможет установить истину, если возникнет спор⁵. На основе одного единственного свидетельства сложно говорить о стратегии поведения парижских мастериц, тем более, что корпорации прядильщиц шёлка существовали недолго, как указывает Р. де Леспинасс, «в силу их малой важности» и зависимости от других ткацких ремёсел⁶.

Прюдомы могли проверить материальное положение учителя и могли удостовериться в его профессиональной компетентности: достаточно ли у мастера средств и умения, достаточно ли он благоразумен и обеспечен, чтобы учить, воспитывать и содержать ученика в течение всего срока обучения. Такие правила были у изготовителей железных пряжек (XXI), изготовителей крепа из ниток и шёлка (XXXVII), сук-

⁵ «...et par ces vi d. sont tenu li mestre de fere escrire la couvenence et de garder l'escrit devers aus, si que se contens est entre les parties, que par ce puisse estre sceue la verité»: Le Livre des métiers. 1879: 70. V cr.

⁶ Les métiers. 1897: 1. Not. 2.

ноделов (L), ременщиков (LXXXVII). Изготовители чёток из кораллов и раковин (XXVIII) запрещали брать ученика мастеру, не имевшему своей мастерской⁷, а сукноделы (L) разрешали взять залог, если у прюдомов возникали сомнения в том, что мастер сможет выполнить свои обязательства по отношению к ученику, «чтобы ученики не теряли своего времени, а его отец не потерял своих денег»⁸.

Если уставы фиксировали возрастные ограничения, они всегда были связаны с «излишней» молодостью учителя, которая измерялась не числом прожитых лет, а временем, проведённым в обучении. Основным признаком неготовности учить другого была незавершённость собственного обучения, что определялось окончанием его срока (установленного регламентом или договором): у изготовителей чёток из кораллов и раковин (XXVIII), гранильщиков хрусталя (XXX), прядильщиц шёлка на малых веретёнах (XXXVI), изготовителей крепа (XXXVII), резчиков-скульпторов (LXI)⁹. Парижским ремесленникам была известна, хотя это и не поощрялось, практика продажи и выкупа учеников, то есть денежной компенсации мастеру за оставшееся время обучения¹⁰, и иногда профессиональные сообщества специально обращали внимание на таких «недоучившихся» учеников, запрещая им обучать других, пока не истечёт полностью их срок. Такие правила были у изготови-

⁷ Le Livre des métiers. 1879: 58. V ст.

⁸ «Et se li mestre et li juré voient que li mestres qui prent aprentiz n'est bien souffisant d'avoir l'aprentiz et tenir, il puent prendre bon plegerie et soufisant d'enterinner les couvenances envers l'aprentiz, si que li aprentiz ne perdent leur tans et son pere ne perde son argent»: Le Livre des métiers. 1879: 95. XVII ст.

⁹ В последнем случае доказательством того, что будущий учитель проучился положенный срок (и здесь названы 7 лет, хотя минимальным сроком обучения были 8 лет: Le Livre des métiers. 1879: 122. II ст.), являлась его клятва, которую он давал в присутствии прюдомов: Le Livre des métiers. 1879: 128. V ст.

¹⁰ При достаточно длительных сроках, составлявших 6-8 лет. Среднее арифметическое для 46 парижских регламентов, установивших минимальный срок обучения ремеслу – 7 лет.

телей чёток из кораллов и раковин (XXVIII), гранильщиков хрустала (XXX) и прядильщиц шёлка (XXXVI).

Некоторые корпорации требовали, чтобы и после завершения обучения мастер или мастерица ещё поработали в ремесле и набрались опыта в течение определённого срока – одного года и одного дня – после окончания обучения: волочильщики проволоки (XXIV), ткачихи шёлка (XXXVIII)¹¹, изготовители крепа (XXXVII), вышивальщицы шляп золотом и жемчугом (XCV). Изготовители меховых шляп (XCIV) запрещали мастеру брать ученика, если он был недостаточно опытным работником¹², не определив этот опыт никакими критериями. Подобное правило было и у ремесленников (LXXXVII): если подмастерье–ремесленник женился на женщине, не имевшей отношения к ремеслу, то он мог начинать её учить лишь через год и день самостоятельной работы (впоследствии статья была вычеркнута)¹³. Именно таким образом здесь сформулировано требование обязательно поработать после того, как завершилось обучение, набраться опыта, и лишь потом приступать к обучению других специалистов, при том, что в роли ученицы выступал взрослый человек – жена подмастерья (фактически уже мастера).

Собственные дети мастера не считались учениками, а значит, мастер мог без ограничений учить своих детей и одновременно принимать в обучение чужих – это общая норма для ремесленных и торговых корпораций в средние века и раннее Новое время. Если ремеслом занимался мужчина, привилегия распространялась на его собственных законнорож-

¹¹ Мастерицей женщина становилась только проработав год и день, до того её определяли как «ткачиху» – вероятно, в этот период она тоже не могла брать учеников.

¹² Le Livre des métiers. 1879: 206. VI ст.

¹³ «Se vallet du mestier prent fame qui ne soit du mestier, il ne puet pas a sa fame aprendre le mestier devant qu'il ait son ovrooir tenu an et jour»: Le Livre des métiers. 1879: 190. XVII ст.

денных детей и на детей его жены от предыдущего брака¹⁴. Лишь изготовители пряжек из меди и латуни (XXII) полагали, что сын жены мог считаться таким учеником, лишь если первый её муж был из того же ремесла¹⁵, а изготовители крепа из ниток и шёлка (XXXVII) – только если жена сама была мастерицей и входила в корпорацию¹⁶. Соответственно, обычной нормой было признание привилегий за детьми жены от предыдущего брака, независимо от того, кем (по отношению к этому ремеслу) был её прежний муж и отец её детей.

Это симметричное правило: если ремеслом занималась жена, дети её мужа от первого брака также могли – как члены её семьи – претендовать на привилегию домашнего обучения¹⁷.

Ещё одно важное преимущество для семьи, где жена мастера занималась тем же ремеслом, что и муж, касалось количества принятых в обучение посторонних детей (за деньги). Изготовители шнурков (XXXIV)¹⁸ и крепа из ниток и шёлка (XXXVII, статья впоследствии была вычеркнута)¹⁹ разрешили

¹⁴ Например, устав резчиков-скульпторов (LXI): «Chascun mestre du mestier devant dit puet, avec l'aprentiz priz, prendre... ses enfanz et les enfanz sa feme, nez de loiau mariage tant seulement» (Le Livre des métiers. 1879: 127. IV ст.).

¹⁵ Le Livre des métiers. 1879: 51. V ст.

¹⁶ «Nus Crespinier de Paris ne puet ne ne doit avoir que i aprantis, se ce ne sont si enfant né de loial mariage et les enfans sa fame, se sa fame est du mestier» (Le Livre des métiers. 1879: 72. II ст.). Впоследствии (неизвестно, когда именно) эта статья была вычеркнута.

¹⁷ Прядильщицы шёлка на больших веретёнах (XXXV): «Nule Fillaressse de soie a grans fuiseaus ne puet ne ne doit avoir que iii aprentices tant seulement, se ce ne sont si enfant ou li enfant de son seigneur, et de leau mariage» (Le Livre des métiers. 1879: 68. II ст.).

¹⁸ «Nus du mestier devant dit, qui n'ait fame, ne puet avoir que i aprentis, se il n'a fame; et se il a fame, ne puet avoir que i aprentiz, se sa fame ne feir le mestier; mès se li sires et la fame fesoient le mestier, il porroient avoir ii aprentis»: Le Livre des métiers. 1879: 66. III ст.

¹⁹ «Se un home est Crespiniers et sa fame est Crespiniere, et il usent et hantent le mestier devant dit, il pueent prandre et avoir ii aprentis en la maniere desus devisée»: Le Livre des métiers. 1879: 72. III ст.

брать не одного, а двух учеников, одного из которых обучал мастер, а другого – его жена, самостоятельная мастерица. Таким образом: во-первых, два мастера могли работать в одной мастерской (что обычно запрещалось), если это муж и жена; во-вторых, для этой мастерской были возможны особые привилегии по количеству «работников» – второй ученик. Подчеркну: ученик «привязан» к мастеру, а не к мастерской.

Более решительно корпорации были настроены по отношению к вдовам, которым могли вообще запретить обучать учеников, хотя это не было нормой для XIII в. – общим правилом было разрешение вдове учить учеников: доучивать тех, кого не успел доучить её муж, и (иногда) принимать новых учеников. Однако служившее основным критерием профессионализма завершение обучения, которого, как считалось по умолчанию, вдова не имела, выступало веским основанием для запретов.

Всего восемь парижских уставов рассматривали положение вдов. Гранильщики хрусталя и драгоценных камней (XXX) запрещали вдовам обучать учеников, потому что «прюдомам кажется», что женщина не может достаточно хорошо знать это ремесло, чтобы суметь обучить ему, ибо их ремесло слишком тонкое²⁰. Изготовители сальных свечей (LXIV), напротив, настаивали на том, чтобы ученик завершил своё обучение у жены в случае смерти мужа и у мужа – после смерти жены²¹. Это уникальная для «Книги ремёсел» формулировка и редкое (для ремесленных регламентов) правило, опять же симметричное.

Право вдовы обучать всех учеников её умершего мужа: двух посторонних учеников, принятых им в обучение (за пла-

²⁰ «...Quar il ne semble pas au preudeshomes du mestier que fame peust tant savoir du mestier que ele soufesis a aprendre i enfant tant que il en feust mestre: quar leur mestier est moult soutif»: Le Livre des métiers. 1879: 62. VIII ст.

²¹ «Li aprentis est tenu de parfaire son service entour la dame se li sires muert, et entour le seigneur se la dame muert, tant que les vi année soit accomplies»: Le Livre des métiers. 1879: 132. IV ст.

ту), его собственных детей (не обязательно бывших их общими детьми), а также и его братьев зафиксировано в уставе сукновалов (LIII)²².

Изготовители чёток из кораллов и раковин не разрешали учить учеников вдове, если она вступала в брак с человеком не из этого ремесла (XXVIII), однако сама вдова могла работать. Так считали и изготовители шёлковой ткани и бархата (XL) – если она знала ремесло, то даже выйдя замуж за постороннего для ремесла человека, сохраняла своё право, и её не ограничивали в возможности учить детей²³. Здесь фиксируется автономия занятия жены от занятия мужа, в то время как обычной была их прямая зависимость.

Жена могла заниматься ремеслом за мужа – рыбака пресных вод (C), пока не выяснится, жив он или мёртв. Напротив, сукновалы (LIII) и продавцы птицы (LXX) запрещали вдове работать, если она второй раз выходила замуж, – в этом случае она должна была купить ремесло, как покупали все мастера. Если же выходила замуж за человека из этого ремесла, то для того, чтобы жена смогла работать, ремесло должен был купить муж (продавцы птицы (LXX) и сапожники, делающие низкие башмаки (LXXXV)): так как мужчина не подчиняется женщине, но женщина подчиняется мужчине²⁴.

²² «Se li mestres muert, sa fame puet tenir le mestier et les aprentis en la maniere desus devisée franchement; et avec les ii aprentis, les enfans de son seigneur et ses freres, nés de loial mariage»: Le Livre des métiers. 1879: 107. V ст. О братьях мастера как особой категории учеников см.: Кириллова. 2014: 273-274.

²³ «Item, chascun fame de cy en avant qui aura esté fame de mestre ouvrier juré, si comme dessus est dit, pourra ouvrer et faire ouvrer en toute sa veveté ou dit mestier, en tele maniere que se elle se remarioit a autre homme que dudit mestier, d'ileuc en avant elle n'en pourroit ne ne devroit ouvrer, se elle ne le savoit faire de sa main. Mès chascun enfant de mestre du dit mestier le pourra tenir franchement de cy en avant, pour tant que il le sache faire»: Le Livre des métiers. 1879: 78. XI ст.

²⁴ Этот аргумент, с очевидным библейский контекстом, использован в уставе продавцов птицы (LXX): «Fame de Polaillier puet tenir le mestier de poulaillerie après la mort son mari ausi franchement comme se ses sires

Отдельно следует рассмотреть корпорацию парижских ремесленников (LXXXVII)²⁵, не допускавших обучения девочки, если она не была дочерью мастера²⁶ (хотя впоследствии эта статья была вычеркнута). Таким образом, в обучение за плату принимались исключительно мальчики, и именно так, «мальчиками» (*les garçons*), здесь иногда называли учеников, что нехарактерно для парижских регламентов.

Однако выучившаяся ремеслу дочь мастера могла работать самостоятельно как мастерица, даже вступив в брак с человеком, не знавшим этого ремесла, что опять же говорит о таком варианте нормы как автономность профессиональной деятельности мужа и жены. Первоначально мастерица не могла учить ремеслу своего мужа, но впоследствии эта фраза была вычеркнута из регламента, и было добавлено прямо противоположное правило: она могла обучить своего мужа ремеслу, потому что только как жена мастера-ремесленника она могла учить²⁷.

vesquist; et se elle se marie a home qui ne soit du mestier et elle vueille tenir le mestier, il li couvient achater le mestier en la maniere desus devisée; et ensemment li convenroit il achater le mestier se ses maris estoit du mestier et il n'eust le mestier achaté: quar li hom n'est pas en la seignorie a la fame, mès la fame est en la seignorie a l'ome [non pas touz jours]» (*Le Livre des métiers*. 1879: 148. VI ст. В квадратных скобках – добавление на полях рукописи: «не всегда»). В издании Н. де Ламара: «comme l'homme n'est pas en la seigneurie de la femme, mais la femme est en la seigneurie de l'homme»: *La Mare*. 1710. Т. II: 1420). LXXXV устав: «Se fame a Çavetonnier se marie [a autre home que de son mestier – исправление редактора – *Le Livre des métiers*. 1879: 187. Not. h], il converra que ses sires achate le mestier du Roy en la maniere desus devisée, avant qu'ele oevre ou face ouvrer puis qu'ele sera remariée» (*Le Livre des métiers*. 1879: 187. X ст.).

²⁵ Кожевники (*corroier*), которые специализировались на изготовлении ремней (в источнике – «*corroie*», совр. «*courroie*»).

²⁶ «Nus ne puet prendre fame a aprentiz se ele n'a esté fille a Corroier»: *Le Livre des métiers*. 1879: 189. VIII ст. Это ещё одно ограничение в возможности заниматься ремеслом, однако оно распространялось не на всех женщин, как у ковровщиков сарацинских ковров (LI) и сукновалов (LIII).

²⁷ «Se fille a Corroier set le mestier et ele n'est mariée a home qui ne le set, ele puet ouvrer du mestier par la vile en hostel a mestre, se mestiers li

Здесь право женщины, по рождению связанной с этим ремеслом, работать, учить учеников и даже научить ремеслу своего мужа, ремесла не знающего, было безусловным.

Если женщина не была женой мастера-ременщика, ей запрещалось принимать в обучение мальчиков и девочек²⁸. Или, как было добавлено в рукописи позднее, «она не знала основы ремесла» (*le bas mestier*), что, как можно предположить, указывало на вдову мастера, которая не была дочерью ремесника и потому не научилась этому ремеслу с детства.

«Книга ремёсел» позволяет увидеть множественность норм. Классическая схема одна: муж – это мастер, его жена не знает ремесла, в случае его смерти она может продолжать семейное дело, но, не владея профессиональными знаниями и навыками, может быть ограничена как в праве работать (особенно в случае нового брака), так и в праве учить. Здесь же обозначены и иные варианты нормы: жена занимается одним ремеслом, муж – другим; именно её занятие могло оказаться единственным семейным делом и основой семейного благополучия, и потому она может научить мужа своему ремеслу, а он, став вдовцом, может доучить её учеников. И это именно

est, <ne ele ne puet pas a son seigneur aprendre le mestier, quar ele ne puet estre mestres se ele n'a esté fame a Corroier, ne tenir aprentiz. Et ce establirent li preud'ome ancienement por ce que les garces lesoient leur peres et leur meres, et commençoient leur mestier, et prendoient aprentis, et ne fesoient se ribauderies non; et quant eles avoient ribaudé et guillé ce poi que elles avoient enblé a leur peres et leur meres. eles revenoient avec leur peres et leur meres qui ne les poient faillir, a mains d'avoir et a plus de pechiez> [mès ele puet a son seigneur aprendre le mestier; et se son mari a apris le mestier, il ne puet commencer le mestier en maniere qu'il soit mestre, s'i soit mestre, s'i ne fet autel comme cil qui commencent leur mestier, si comme devant est dit]: *Le Livre des métiers*. 1879: 190. XVI ст. В угловых скобках – вычеркнутые фразы, в квадратных – добавленные позднее. Также см. IX ст. (далее).

²⁸ «Nulle fame ne puet prendre aprentis [por ouvrer au mestier], soit male, soit femele, se ele n'a esté fame a Corroier [et se elle ne seit feire le bas mestier]»: *Le Livre des métiers*. 1879: 189. IX ст. В квадратных скобках – более позднее добавление.

норма, а не исключительные ситуации, что подтверждает спокойный, повседневный тон регламентов, составители которых не считали нужным дополнительно объяснять и обосновывать отмеченные выше правила.

«Книга ремёсел» содержит не так много позиций, в которых можно было бы усматривать принципиальные различия между мастерами и мастерицами в оценке их готовности и способности к обучению. Общими были такие правила как необходимость дополнительной проверки договора (присутствие других мастеров), завершение собственного обучения и приобретение опыта работы. Требование материальной обеспеченности оказалось характерно скорее для мастеров, а правило письменного оформления договора об обучении – для мастериц. В недоверии к профессиональным знаниям женщин историки видят норму жизни средневекового общества. Однако очевидно, что это – лишь одна из норм. Сомнений в профессионализме мастеров-мужчин было больше и высказывались они регулярно (таких мастеров было больше), и право учить допускалось не для всех членов корпорации, но некогда эти правила были практически одинаковы для мастеров и мастериц.

Екатерина Николаевна Кириллова
д.и.н., заместитель директора ИВИ РАН,
(495) 938-00-11,
kkirillova@mail.ru

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

Archives législatives. 1847. - Archives législatives de la ville de Reims / Publ. par P. Varin. P., 1847. Pt. 2. Statuts. Vol. 2.

La Mare. 1710. - *La Mare N., de*. Traité de la police, où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prerogatives de ses magistrats, toutes les loix et tous les reglemens qui la consernent. P., 1710. T. II.

Les métiers. 1886. - Les métiers et corporations de la ville de Paris, XIV-XVIII^e siècles / Publ. par R. de Lespinasse. P., 1886. T. I: Ordonnances générales. Métiers de l'alimentation.

Les métiers. 1897. - Les métiers et corporations de la ville de Paris, XIV-XVIII^e siècles / Publ. par R. de Lespinasse. P., 1897. T. III: Tissus, étoffes, vêtement, cuir et peaux, métiers diversés.

Le Livre des métiers. 1879. - Le Livre des métiers / Publ. par R. de Lespinasse et Fr. Bonnardot. P., 1879. Repr. Genève, 1980.

ЛИТЕРАТУРА

Кириллова. 2014. - *Кириллова Е.Н.* Возраст – величина относительная: люди разного возраста в «Книге ремесел» Парижа // Диалог со временем / Гл. ред. Л.П. Репина. 2014. 49. С. 268-280.

В.С. Трофимова

МАСКУЛИННОСТЬ И ФЕМИННОСТЬ В ЗАЩИТЕ ПРАВА НА ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО АФРЫ БЕН

Ключевые слова: Афра Бен, творчество, маскулинность, феминность.

Аннотация: В статье рассматривается взаимодействие маскулинных и феминных элементов в защите Афрой Бен своего права на литературное творчество. Представлен «портрет» типичной женщины, созданный писательницей в оригинальных и переводных произведениях. Критика Афрой Бен двойных стандартов для «мужских» и «женских» пьес прослеживается на примере трех ее комедий – «Голландский любовник», «Сэр Мнимый больной» и «Счастливым случаем». Делается вывод о том, что писательница определяла свое творческое начало как мужское. Помимо того, прослеживается эволюция зрительской аудитории от сугубо мужской к женской.

Афра Бен (1640-1689), поэтесса, профессиональный драматург и прозаик, нередко сталкивалась с предубеждениями по отношению к своим произведениям из-за принадлежности автора к женскому полу. Она активно критиковала неравенство между полами и защищала право женщин на творчество, вскрывая двойные стандарты для мужского и женского поведения. При этом ее тексты отмечены взаимодействием и борьбой маскулинности и феминности. В обращении к читателю, предпосланном комедии «Голландский любовник» и в эпилоге к «Сэру Мнимому больному» она утверждает, что творчество не является прерогативой мужчин, и утверждает, что в прошлом существовало равенство полов, причем женщины выполняли функции, традиционно считающиеся мужскими, – были и правительницами, и воительницами. Бен апеллирует к эпохе королевы Елизаветы I – в ее представлении, «золотому веку» женщин. В предисловии к одной из по-

следних своих пьес – комедии «Счастливым случаем» – Бен восстает против двойных стандартов для мужских и женских пьес и вопрошает, почему то, что дозволено драматургам-мужчинам, для женщин-драматургов считается непристойным? Собственный поэтический дар она называет «мужским началом», а свою любовь к славе сравнивает с любовью к славе героя. Занятия литературой в представлении Афры Бен, несмотря на ее требования предоставить женщинам право на творчество, относились к мужской сфере. Подобно великим русским поэтессам Анне Ахматовой и Марине Цветаевой, она называла себя «поэтом», а не «поэтессой». Между тем, Афра Бен – не только «поэт» и «герой», но и «беззащитная женщина», чья цель – вызвать к себе сочувствие читателя.

Прежде чем рассмотреть элементы маскулинности и феминности в текстах Афры Бен, посвященных защите ее права на литературное творчество, попытаемся определить, какими качествами Афра Бен наделяла женщин. Если обратиться к ее оригинальным художественным произведениям, мы обнаружим, что в целом она считала женщин по моральным качествам даже выше мужчин. Порочность и непостоянство изначально не присущи представительницам прекрасного пола. Писательница обвиняет именно мужчин в том, что женщины становятся таковыми под воздействием их дурного примера. Между тем, в произведениях Бен можно найти немало иронических и даже саркастических замечаний в адрес женского пола. Уже во второй части эпистолярного романа «Любовная переписка дворянина и его сестры» писательница дает обобщенный портрет типичной женщины: последняя тщеславна, лицемерна, непостоянна, расчетлива и алчна. В повестях и новеллах этот портрет становится еще менее привлекательным. В повести «Несчастливая новобрачная» автор-повествователь с иронией отзывается о женской нерешительности, а в новелле «Счастливая бессребреница» высмеивает любовь женщин к пустым разговорам. В новелле «Монахиня, или Клятвопреступная красавица» Бен с горечью отмечает,

что именно женщина нередко приносит несчастья и раздоры. Таким образом, портрет типичной женщины, который Афра Бен создает в «малой» прозе, совсем нелицеприятен. Типичная женщина, ко всему прочему, болтлива, необъяснимо нерешительна и является источником несчастий для мужчин (последнее совсем в духе библейской легенды о «грехопадении» первых людей). Острую критику со стороны Афры Бен вызывает и любовь женщин к нарядам. В переводе «Бесед о множественности миров» Б. Б. де Фонтенеля писательница призывает дам не тратить так много времени на туалеты и заняться философией. В третьей части переделки «Часов влюбленного» Боннекорза она высмеивает манеру некоторых женщин одеваться так, что они боятся пошевелить рукой, чтобы не испортить свое платье. Женская одежда должна быть свободной, красивой и удобной, утверждает писательница. О кокетках она отзывается с сарказмом. Итак, Афра Бен весьма критически относится к своему полу. Более того, женские черты в мужчине являются для нее негативными. «Модники», которых она обличает в своих пьесах, уделяют нарядам чисто женское внимание.

В связи с проблемой маскулинности и феминности применительно к вопросам творчества интерес представляют следующие тексты Афры Бен: обращение к читателю, предпосланное комедии «Голландский любовник», обращение к читателю и эпилог к комедии «Сэр Мнимый больной» и предисловие к комедии «Счастливый случай». Пьеса «Голландский любовник» вышла из печати в 1673 г. и на сцене провалилась. Бен отреагировала на неудачу резким предисловием, в котором утверждала, что комедия как жанр не предназначена для исправления нравов.

В обращении к читателю, предпосланном комедии «Голландский любовник», и создатели пьес, и зрительская аудитория принадлежат к мужскому полу. Бен несколько раз использует выражение *'wise men'* – ученые мужи. Она не упоминает ни одного автора-женщины. Женская фигура возника-

ет лишь в сатирической части обращения, посвященной «моднику» – «офицеру на маскараде». Писательница дает словесный портрет «несчастливого модника», который сообщил всему партеру о том, что следует ожидать плохую пьесу, раз уж ее написала женщина. Бен отмечает, что «в пьесах остается немного места для того, что является огромным преимуществом мужчин перед женщинами, а именно, учености»¹. Она превозносит «бессмертные шекспировские пьесы» и отмечает, что образование, полученное великим драматургом, не превосходило то, которое «часто выпадает на женскую долю»². «Я осмелюсь сказать, – продолжает Бен, – что не знаю никого, кто бы писал на таком уровне, что женщина не могла бы надеяться достигнуть его величайших вершин»³. Правила трех единств, которые она называет «туманными», женщины могут понять и применять так же, как и мужчины. Итак, Бен недвусмысленно говорит о том, что творчество не является прерогативой мужчин. Женщины уступают последним в учености, но не в способности сочинять хорошие пьесы. Для Англии XVII века такое утверждение было очень смелым, ведь в то время женщины-драматурги представляли собой единичные случаи, а среди профессиональных драматургов Афра Бен была едва ли не первой представительницей прекрасного пола.

В обращении к читателю, предпосланном комедии «Сэр Мнимый Больной» (это была переделка одноименной пьесы Мольера 1678 года), Афра Бен впервые жалуется на клевету со стороны женской зрительской аудитории. Именно дамы назвали ее пьесу «непристойной». Бен утверждает, что в ее комедии нет ничего такого, что заставило бы вспыхнуть даже невинных дев. Единственное несчастье ее пьесы – женское авторство. Если бы автором ее комедии был мужчина, даже самый скучный «писака», ее бы считали в высшей степени восхитительной пьесой.

¹ Behn. 1996: 161.

² Ibid.

³ Ibid.

Эпилог к комедии «Сэр Мнимый Больной» является, вероятно, самым знаменитым «феминистским» текстом писательницы. Возвращаясь к теме двойных стандартов для «мужских» и «женских» пьес, она уже не говорит об «учености» мужчин. Она напоминает о равенстве полов, которое было в прошлом:

*I here, and there o'reheard a Coxcomb Cry
Ah, Rott it – 'tis a Womans Comedy,*

...

*What has poor Woman done, that she must be
Debar'd from Sense and Sacred Poetrie?
Why in this Age has Heaven allowed you more,
And Women less of Wit than heretofore?
We once were fam'd in Story, and cou'd write
Equall to men; cou'd Govern, nay cou'd Fight.
We still have passive Valour, and can show
Wou'd Custom give us leave the Active too,
Since we no Provocation want from you.*

Подстрочный перевод:

*Здесь и там я слышу крик глупцов:
А, чтоб ее – это женская комедия.*

...

*Что такого сделала бедная женщина, за что она
Должна быть права на разум и священную поэзию лишена?
Почему в этот век Небо предоставило вам больше,
А женщинам меньше остроумия, чем раньше?
Однажды мы прославились в истории, и могли писать
На равных с мужчинами; и править, даже воевать.
В нас еще дремлет доблесть, и мы можем показать
Себя в действии, если позволит обычай,
Ведь мы не испытываем недостатка в вызовах от вас⁴.*

Афра Бен отсылает нас к елизаветинской эпохе, «золотому веку» женщин. Мужчины не всегда доминировали в этом мире, утверждает писательница. В эпилоге к «Сэру Мнимому Больному» женщины становятся участницами творческого процесса наравне с мужчинами. В конце эпилога Бен задает

⁴ Behn. 1996a: 79.

откровенный вопрос: почему женщины не должны писать так же хорошо, как и мужчины? Сама жизнь предоставляет дамам прототипы для смешных и нелепых персонажей комедий. Эпилог к «Сэру Мнимому Больному» так и останется непревзойденной вершиной среди всех ее «феминистских» деклараций.

В посвящении лорду Гайду к комедии «Счастливы случай» (1686) Бен снова ведет речь о мужчинах. Заблуждавшийся в отношении политики зритель, который пересмотрел свои взгляды после того, как увидел в театре пьесу соответствующего содержания, – мужчина. Ведя речь о Древней Греции и Древнем Риме, писательница говорит исключительно о «великих», «благородных» мужах. Надо отметить, что в связи с комедией «Счастливы случай» Бен снова столкнулась с обвинениями в том, что ее пьеса не годится для дам. Как будто дамы обязаны слышать непристойности только от авторов-мужчин! – восклицает Бен в предисловии к комедии⁵. Более того, в лучших пьесах фривольностей даже не замечают, так как эти произведения написаны мужчинами, однако в случае автора-женщины все складывается противоположным образом. Бен ощущает, что ее обвиняют в непристойностях незаслуженно, только потому, что она женщина. Она оправдывается тем, что ее пьеса прошла проверку цензурой, да и сами актеры в силу собственного опыта обратили бы ее внимание на недостатки такого рода.

Ниже Бен признает, что нескромные эпизоды в ее пьесах – «мужские», даже «маскулинные» мазки (*masculine strokes*). По всей видимости, она уже смирилась с мыслью, что фривольности несовместимы с женским полом. Между тем, и свое драматическое творчество в целом она едва ли воспринимает как женское. Возвращаясь к идее, что ее пьесы получили бы более высокую оценку, если бы вышли под мужским именем, Бен прямо говорит, что быть женщиной – проклятие для поэта. Далее следует одно из самых горьких и волнующих ее заявлений:

⁵ Behn. 1996b: 217.

Все, чего я прошу, – это привилегии для моего мужского (маскулинного) начала, для поэта во мне... (если что-нибудь подобное вы мне позволите) идти теми же успешными путями, на которых так долго процветали мои предшественники, использовать те же средства, которые установили для меня как древние, так и современные писатели, и благодаря которым они так хорошо угождали миру. Если я не должна, из-за своего пола, иметь эту возможность, но вы все хотите забрать себе, я сложу свое перо, и вы больше не услышите обо мне... так как я буду добрее к своим собратьям по перу, чем они были по отношению к незащитной женщине; ведь я не согласна писать только для третьего дня [доходы от показа пьесы в третий день подряд полностью поступали драматургу. – В.Т.]. Я ценю славу так, как если бы была рождена Героем, и если вы лишите меня этого, я могу удалиться из неблагодарного мира и буду презирать его переменчивые милости⁶.

Примечательно соединение в этом отрывке элементов маскулинного и феминного. Творческое начало является для Афры Бен однозначно мужским, и в стремлении к славе Бен чувствует себя «героем» (*hero*). По всей видимости, образы героических женщин ей не были близки. При этом она чувствует себя исключенной из ряда «древних и современных писателей» в силу того, что она представительница женского пола. И в борьбе с «собратьями по перу» она позиционирует себя как «беззащитная женщина». Она будто ищет сочувствия у читателя, а между тем показывает, что высоко ценит себя как драматурга и считает себя достойной стоять в одном ряду с «древними и современными писателями». Бен чувствует, что ее время уходит, она почти сломлена, заканчивается ее многолетняя борьба за право писать наравне с мужчинами, быть общепризнанным драматургом. Она не чувствует себя победительницей. На сей раз Бен стремится уже не к гонорарам, а к славе. Ее предисловие к комедии «Счастливый случай» пронизано неопределенностью как ее самоощущения, так и ее положения на английской литературной арене.

⁶ Ibid.

В переводах с французского Афра Бен проявила еще большую заинтересованность в том, чтобы поставить фигуру женщины рядом и наравне с фигурой мужчины, преодолеть дискриминацию по половому признаку. Это особенно справедливо в отношении «Бесед о множественности миров». Уже в «Эссе о переводной прозе» – предисловии переводчицы – Бен говорит, что «Беседы» привлекли ее внимание из-за фигуры маркизы, женщины, обсуждающей философские и научные вопросы. Писательница не считает, что представительницы прекрасного пола ниже мужчин по умственным способностям. В самом тексте она дважды употребляет выражение «мужчины и женщины»: первый раз, когда переводит *'des Hommes'* (мужчин) (Бен: *"I do not think we should find Men and Women there"*; Фонтенель: *"Je ne croy point du tout qu'il y'ait des Hommes dans la Lune"*); во второй раз она несколько изменяет французский текст, ставя «мужчин и женщин» вместо выражения «странных и гротескных» (*bizarres & grotesque*) (Бен: *"Our pictures are nothing but Men and Women"*; Фонтенель: *"Des peintures bizarres & grotesque"*)⁷. Заменяя французское выражение *'des Hommes'* английским *'Men and Women'*, Афра Бен подчеркивает, что женщина – такое же разумное существо, как и мужчина.

Защита права на литературное творчество Афры Бен показывает не только определенную эволюцию в ее собственных взглядах, но и эволюцию в зрительской аудитории. Первая пьеса Афры Бен была обращена исключительно к мужской зрительской аудитории, и ее главным оппонентом выступал «несчастный модник» – существо отвратительное, но, в любом случае, принадлежащее к мужскому полу. Однако в случае пьесы «Сэр Мнимый больной» в непристойностях ее обвиняли уже дамы. Женщины-зрительницы почувствовали себя вправе судить женщину-автора. Ту же ситуацию мы наблюдаем и в отношении поздней комедии Бен «Счастливым случаем». Именно обвинения пьесы в том, что она не годится

⁷ Behn. 1993: 121, 137. Fontenelle. 1686: 135, 81.

для дамской аудитории, становится для автора главным предметом спора. Бен обвиняет своих критиков в предвзятости и определяет свое положение на английской литературной арене, исходя из новых для себя представлений о высокой общественной роли литературы. Она «поэт» и «герой» и стремится занять место в литературном каноне. Декларируя свое творческое начало как маскулинное, она, тем не менее, в своих переводах с французского протестует против дискриминации по половому признаку и ставит женщину наравне с мужчиной.

Виолетта Стиговна Трофимова
к. ф. н., независимый исследователь,
Санкт-Петербург
[violet trofimova@mail.ru](mailto:violet_trofimova@mail.ru)

БИБЛИОГРАФИЯ

ИСТОЧНИКИ

Behn. 1993 - *Behn A. The Works of Aphra Behn. Vol. 4. Seneca Unmask'd and Other Prose Translations.* Ed. by J. Todd. L.: Pickering and Chatto, 1993.

Behn. 1996 - *Behn A. The Works of Aphra Behn.* Ed. by Janet Todd. Vol. 5. London: Pickering and Chatto, 1996.

Behn. 1996a - *Behn A. The Works of Aphra Behn.* Vol. 6. London: Pickering and Chatto, 1996.

Behn. 1996b - *Behn A. The Works of Aphra Behn.* Vol.7. London: Pickering and Chatto, 1996.

Fontenelle. 1686 - [*Fontenelle B.B. de*]. *Entretiens sur la pluralité des Mondes.* Amsterdam : Pierre Mortier, 1686.

В.А. Мусвик

**"GARMENTS ARE SET DOWN FOR SIGNES
DISTINCTIVE BETWEEN SEXE AND SEXE":
ОДЕЖДА КАК МАРКЕР ПОЛА, ПЕРЕОДЕВАНИЕ
И ТЕОРИЯ ВЫМЫСЛА В АНГЛИЙСКОЙ
ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ КУЛЬТУРЕ***

Ключевые слова: елизаветинский театр, вымысел, переодевание, одежда, война памфлетов, пол, гендер.

Аннотация: В статье обсуждается одежда как «знак пола» в Англии конца XVI в. Делается попытка соединить две дискуссии, ведущиеся в контексте исследования «войны памфлетов» театроведами и теоретиками литературы. С одной стороны, рассматривается мотив переодевания на елизаветинской сцене (кросс-дрессинг) с точки зрения опасений радикальных протестантов относительно «феминизации мужчины», подвижности границ пола и легкого превращения актера-юноши в женщину путем надевания костюма, имитации ее жестов и манер. С другой - исследуются нападки в тех же трактатах на художественный вымысел и традиция «защиты поэзии». Объединяет две темы вопрос, который ставят создатели памфлетов: может ли привлекательная оболочка смешаться с сутью и ухудшить человеческую душу или же одежду можно спокойно надевать и снимать, объединив цели наслаждения и преподнесения морального урока. В конце статьи делается попытка понять причины популярности исследований кросс-дрессинга в XXI в., а также рассматривается ряд современных фотографических «костюмных проектов» о XVI в. на стыке вымысла и истории.

«Война памфлетов», в которой в конце 1570 – 1580 гг. принял участие ряд ведущих авторов эпохи, является известным фактом елизаветинской культуры. В ее изучении две ис-

* Мы благодарны Марине Абрамовой, Вольфгангу Изеру, Георгию Косикову, Инне Лисович, Владимиру Макарову, Галине Орловой за обсуждение некоторых аспектов статьи.

следовательские линии существуют практически независимо друг от друга. Одна часть работ посвящена антитеатральной риторике протестантов и радикальных пуритан¹. Именно в этих исследованиях рассматривается и их отношение к одежде как «знаку пола» – и к переодеванию на английской сцене в целом. Другая часть затрагивает нападки на художественный вымысел и традицию «защит поэзии». Однако упреки театрального костюму в феминизации мужчины, а «поэзии»² – в лживом слиянии с реальностью недаром предъявляются в одних и тех же памфлетах. Магическое срастание одежды с гендером в театре, в том числе опасения за прямое заражение зрителя чужим полом через подражание его знакам, напрямую коррелирует со страхом срастания оболочки вымысла с текстом и захваченности иллюзией доверчивого читателя, а также с представлением о всеисилии зрелища, способного трансформировать смотрящего. Данная статья предлагает рассмотреть эти убеждения как разные стороны одного и того же явления.

Воюющие с художественным образом (театром, поэзией и изображением) авторы, опираясь на авторитет Священного Писания и Отцов Церкви, требуют от знаков буквализма и прозрачности. Противоположная сторона отстаивает в «войне памфлетов» новые представления о возможности надевать и снимать одежду или оболочку вымысла, не превращаясь в существо иного пола или вида. В целом, этот спор отражает определенное состояние культуры раннего Нового времени, в частности, времен Елизаветы и начала правления Якова I, когда старая «неопределенность пола» сосуществует с происходящим переопределением границ фикциональности в широком смысле. На рубеже XVI - XVII веков постепенное отде-

¹ О деталях полемики см., напр., Ward & Trent 1907-21, Аникст. 1965 и Pollard. 2008. Ссылки на современные исследования вопроса будут даны далее в тексте. О том, можно ли называть «пуританином» Стивена Госсона см. Poole. 2006: 37-38, 203.

² Елизаветинцы соотносят термин «поэзия» не только с умением рифмовать слова, но и с художественным вымыслом в современном понимании.

ление изложения фактов от повествования о придуманных событиях идет одновременно с «придумыванием пола» в его известной нам жесткой дихотомичности, в том числе как части конструирования новой субъективности. Пластичность смыслов, а также особая зрелищность, демонстративность на стыке слова и изображения одновременно являются знаком прежнего неразличения этих новых дихотомий и возникающей в переходный период гибкости, сплетенности и даже перепутанности смыслов, смешения осколков старых и только зарождающихся иерархий. Это позволяет одним делать упор на творческую составляющую пола, театра или художественного вымысла, а другим – быть аффективно захваченными страхом пересмотра привычных границ.

В гендерных вопросах этот страх вербализируется довольно прямолинейно и даже грубо. В 1582 г. памфлетист и борец с театрами и поэзией Стивен Госсон писал в трактате «Изобличение пьес в пяти актах»:

*The Law of God very straightly forbids men to put on womens garments, **garments are set downe for signes distinctiue betwene sexe & sexe**, to take vnto vs those garments that are manifest signes of another sexe, is to falsifie, forge, and adulterate, contrarie to the expresse rule of the word of God. Which forbiddeth it by threatning a curse vnto the same. All that do so are abhomination vfthe Lord, which way I beseach you shall they bee excused, that put on, not the apparrell onely, but **the gate, the gestures, the voyce, the passions of a woman**?*³

Госсон, памфлетист, протестант, сатирик и борец с театрами и поэзией, обращался к теме переодевания (кросс-дрессинга) как минимум дважды – в памфлетах «Школа злоупотреблений» (The Schoole of Abuse, 1579) и в упомянутом выше «Изобличении пьес в пяти актах» (Playes Confuted in Five Actions, 1582). Хотя он был не первым и не единственным из протестантов, ведущих войну с художественным образом, именно его яркие выступления спровоцировали войну

³ Gosson. [1582]. Выделение мое – В.М.

памфлетов – в частности, с писателем и придворным Филипом Сидни, и будущим известным драматургом и критиком Томасом Лоджем (последний ответил Госсону дважды). В приведенном выше отрывке Госсон критикует обычай английского публичного театра, заставлявший мужчин переодеваться в женщин. По мысли памфлетиста, это неправильное положение вещей: каждый пол должен носить свою одежду, данную Богом как «знаки различения». Если же мужской пол носит женскую одежду, то он начинает имитировать жесты, голос и сами страсти женщин. Как было заявлено еще в первом памфлете, театр феминизирует и ранит мозг, а одежда и аффективная жестикуляция мужчин-актеров может способствовать превращению желания в необузданную похоть:

Cookes did neuer shewe mor crafte in their iunckets to vanquish the taste, nor Painters in shadowes to allure the eye, then Poets in Theaters to wounde the conscience. There set they abroche straunge consortes of melody, to tickle the eare, costly apparel, to flatter the sight; effeminate gesture, to rauish the sence; and wanton speache, to whet desire too inordinate lust⁴.

Напомним, что речь идет о двух параллельных, хотя и связанных между собой явлениях елизаветинской культуры.

С одной стороны, все женские роли на сцене шекспировского театра в конце XVI века играли исключительно молодые мужчины. Как указывает Стивен Оргел, в общеевропейском контексте «однополый театр» был уникальным английским решением. Моральное порицание актрис было общим местом во Франции, Италии и других странах, однако к середине XVI века женщины на сцене появились практически везде, где был разрешен сам театр, и только в Англии они были полностью вытеснены с общедоступной городской сцены. Несмотря на то, что в Испании власти были озабочены нравственностью в театре даже сильнее, чем в Англии, запрет 1596 г. на появление женщин и зрелище переодетых юношей в драматургических постановках породили еще большие

⁴ Gosson. 1579. Выделение мое – В.М.

страхи: указ был отменен спустя четыре года⁵. Исследователи затрудняются назвать точные причины подобной исключительности, а некоторые указывают, что не существовало прямых законодательных ограничений, а говорить о полном вытеснении женщин с елизаветинской сцены нельзя, так как они участвовали в аристократических представлениях в жанре «маски», а также во время сельских праздников вроде выступлений «королевы Мая»⁶. Среди причин – различие между католическим и протестантским отношением к театру (а также прямой запрет на религиозные постановки во время Реформации)⁷, некоторые особенности взаимодействия с массовой публикой и развития английского публичного театра, а также его парадоксальная открытость для посещения женщинами (подобный демократизм требовал и более твердых мер по охране нравственности).

С другой стороны, большое число пьес, написанных для английской профессиональной сцены – около 80 по статистике Майкла Шапиро⁸ – содержит героев, которые, по сюжету, переодеваются в одежду другого пола, из чего обычно следуют различные недоразумения с влюбленностями. Так, приблизительно в пятой части шекспировских пьес есть кросс-дрессинг, который отнюдь не всегда объясняется только вышеуказанными фактами неперемкнутого исполнения всех женских ролей мужчинами. Также переодевание – обычное дело и в романах пасторального жанра вроде «Аркадии» Сидни (начат в конце 1570-х гг., впервые опубликован в поздней версии в 1590 г.) и «Розалинды, или Золотого наследия Эвфуэса» Лоджа (1590).

Вернемся к Госсону: две вещи кажутся особенно интересными в его аргументации. С одной стороны, это идеи о

⁵ Orgel. 1989: 7-9; Orgel. 1997: 1-2.

⁶ См. Brown & Parolin. 2008, Schiermeister. 2013, Schiermeister. 2015, а также Stretton. 2005.

⁷ См. Иванов. 2014.

⁸ Shapiro. 1994.

текуести границ пола, особенно мужского – и, соответственно, опасности превращения мужчины в женщину. С другой – это то, насколько, по его мнению, означающее может влиять на означаемое, практически срастаясь с ним.

У елизаветинцев действительно можно заметить более мягкое отношение к тем «знакам пола», которые в XXI веке жестко уложены в привычную структуру деления на «женское/мужское» в гетеросексуальной культуре. Речь может идти и об одежде, и о проявлении ярких эмоций, телесности и жестов вроде объятий в адрес своего пола. Так, читая «Аркадию» Сидни, обращаешь внимание не только на сам кросс-дрессинг, но и на то, насколько свободнее, чем современные мужчины, выражают свои чувства по отношению к друзьям героини книги, – например, обнимая и целуя их. Часть этих ощущений, безусловно, имеет эротический привкус рискованной игры с областью пограничья. Недаром пересечение стыка между полами одним переодетым героем вызывает нотации со стороны других персонажей в «Аркадии». Но даже если речь идет об эротическом содержании, это отнюдь не современная нам трактовка.

С одной стороны, дело не только, а часто и не столько в прямом сексуальном интересе: в эпоху Ренессанса два пола не были поляризованы, например, в обычных проявлениях нежности. Так, эмоционально глубокие отношения между мужчинами, основанные на идеях Цицеронианской дружбы, неоплатонизма, рыцарства и христианства, считались абсолютно нормальными. В них допускалось значительно больше проявлений телесности, чем в нашей собственной культуре: мужчины могли идти за руку, целовать друг друга (в том числе в губы) и даже делить постель без отчетливых сексуальных коннотаций. Последнее было одной из норм эпохи, которая вообще совершенно иначе относилась к вопросам интимности и частного пространства (привычность явления “*bedfellow*”: люди, иногда даже не очень знакомые друг с другом, спали в

одной постели из-за недостатка места).⁹ Идеализированными описаниями мужской дружбы, участники которой не могут ни секунды оставаться друг без друга и делят буквально все аспекты своей жизни, кроме сексуального, полны литература и письма елизаветинской Англии. Эти тексты выглядят довольно странно для современного читателя: мы привыкли, что такой степенью экзальтации отличаются исключительно подростковые дружбы, причем, скорее, женские, чем мужские.

Нежная мужская дружба могла противопоставляться «преступной содомии». Однако проявления эротического интереса у мужчины в адрес человека своего пола также происходили не в рамках привычного нам деления на гомо- и гетеросексуальную культуру, но, скорее, в рамках системы отношений власти и иерархии. В контексте данной статьи интересно представление об отсутствии собственной сексуальности у юноши (катамита), который мог только пассивно отвечать на внимание старшего мужчины. Дело в том, что молодой человек, как и женщина, нередко считался незрелым, не доросшим до «нормы» мужчиной, чья «сексуальность еще не диктовалась нормами маскулинности»¹⁰ и для описания которого могли использоваться «унизительные женственные метафоры»¹¹. Как утверждает Лиза Джардин, «в период раннего Нового времени эротическое внимание – внимание, тесно связанное с сексуальной доступностью и исторически специфическими формами экономической зависимости – было сфокусировано на юношах и на женщинах похожим образом».¹² О месте женщины в гендерной иерархии речь пойдет ниже, однако отметим, что наша эпоха также видит сходство женщин и юношей, однако в современной шекспировской постановке, скорее, женщина будет играть мальчика и молодого мужчину

⁹ См., например, Bray. 1994.

¹⁰ История тела. 2012: 157.

¹¹ Rocke. 1997: 106-108. См. также всю главу данной книги “Age and Gender in Social Organization of Sodomy”.

¹² Jardine. 1992: 28. Перевод мой – В.М. О социальном статусе юношей-актеров см. Gibson. 2000.

(ср. также постановки елизаветинской драмы, в которой все роли играют женщины).¹³ Что касается эротических отношений в рамках одного пола, то для юношей подобное поведение считалось более допустимым, чем для взрослых мужчин. Оно не всегда попадало в разряд преступного (если речь не шла о проституции) и нередко наказывалось довольно мягко; также была распространена идея, что молодой человек может «перерасти» свою половую неопределенность и вырасти в обычного мужчину, интересующегося противоположным полом.¹⁴ Отметим, что под «содомией» понимались «все сексуальные отношения без репродуктивной функции», которые противопоставлялись традиционному браку, нередко без специальной выделенности гендерного компонента.¹⁵

Некоторая пластичность социальных, а иногда и юридических границ пола была, скорее всего, связана с анатомическими убеждениями эпохи. В исследовательской литературе существует дискуссия относительно жесткости медицинских границ между полами, начиная с античности и до начала Нового времени. Споры идут вокруг знаменитой книги Томаса Лакёра "*Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*" (1990), где выдвинута идея о том, что в европейских культурах вплоть до конца XVII века доминировала анатомическая модель «одного пола – двух гендеров». В этой модели «как минимум два гендера соответствуют одному полу, а границы между мужским и женским касаются степени, а не сущно-

¹³ Avila E. 2014.

¹⁴ История тела. 2012: 157. См. также Bray A. 1994: 40-41. Алан Брэй приводит также удивительный пример Мередита Дэйви, который с большим изумлением воспринял обвинение в «содомии», несмотря на то, что он вступил в связь с юношей, с которым они делили постель из-за недостатка места в доме; решение суда было также очень мягким, а весь эпизод был воспринят, скорее, в контексте социальных иерархий и нарушения общественного спокойствия, чем преступления в половой сфере. – Bray. 1982: 48-51. См. также Orgel 1997: 36-39.

¹⁵ История тела. 2012: 157. См. также Bray. 1994: 40-41.

сти»¹⁶ Она опиралась на 14 главу («О половых органах») книги «О назначении частей человеческого тела» античного медика и философа II в. н.э. Клавдия Галена. По мысли Галена, мужские и женские половые органы похожи друг на друга, но сделаны зеркально: у мужчин они вынесены на поверхность тела, а у женщин расположены внутри.¹⁷ Дискуссия идет, собственно, о степени пластичности этой системы, представлений о проницаемости границ гендеров, а также о том времени, когда она была заменена современной нам дихотомией пола – в XVI, XVII или XVIII веке.¹⁸ Однако разницу между двумя моделями, принятой до XVI – XVIII веков и современной, признают все исследователи. В этом смысле идеи Лакёра дают параллель в анатомии мысли о развитии социальных представлений о поле у Мишеля Фуко. Согласно последнему, тема «постоянной сексуальной ориентации», а также нормализация гендера, то есть представление о том, что у каждого человека есть свой фиксированный пол, возникли только в XVIII веке¹⁹.

Впрочем, современному читателю елизаветинских текстов стоит удерживаться от двух возможных крайностей: как от анахронической и излишне жесткой трактовки границ и знаков гендера с точки зрения современной нам дихотомии пола, так и от желания увидеть в эпохе второй половины XVI века царство свободы. Елизаветинская культура была временем не менее жестких иерархий и наказаний, чем наша собственная, но это были другие иерархии. Например, та же «содомия» (в противовес идеализированной мужской дружбе) считалась преступлением, но не была выделена из числа другого ряда пороков вроде проституции.

Интересный пример разницы между эпохами в части отношения к «знакам маскулинности» и иного построения иерархий и кодификаций – мужские слезы. Вопреки бытовым

¹⁶ Laqueur. 1990: 25. Перевод мой – В.М.

¹⁷ Гален. 1971.

¹⁸ См. West-Pavlov. 2005, Перова. 2012, King. 2013.

¹⁹ См., напр., Foucault. 1978: 3-4.

представлениям XXI века: «плачет, значит не мужик», средневековый рыцарь мог плакать и оставаться мужественным: слезы проливал король Артур, слезы были знаком христианского благочестия. Однако подобные проявления чувств были четко регламентированы. Так, рыцарю не запрещалось плакать, но только в строго определенных ситуациях, отсутствие слез в некоторых из которых даже порицалось.²⁰

Мужской костюм, особенно в высшем обществе, также меньше отличался от женского, чем сейчас – в выборе украшений, тканей и цветов одежды. Шелк и парчу, а также одежду ярких цветов (желтого, красного, зеленого, фиолетового и так далее) носили оба пола. Верхняя часть костюма (лиф, дублет) также практически совпадала. При этом костюм был необычайно кодифицирован и иерархизирован, но не по гендерным, а по классовым и социальным признакам. В елизаветинской Англии существовали удивительно подробные законы, регулирующие расходы на предметы одежды по цвету, типу ткани и крою (так называемые “*Sumptuary laws*”). Так, например, никто не должен был носить одежду цвета серебра, золота и пурпура кроме графов и рыцарей Ордена Подвязки, а сшить себе костюм из бархата могли только джентльмены.²¹ Стоит, впрочем, заметить, что закон этот выполнялся без особой тщательности. Ср. также рассуждения Норберта Элиаса о снятии с себя одежды (обнажении) и чувстве стыдливости «в рамках сословно-иерархического социального порядка», отличающегося от более привычного нам положения вещей.²²

²⁰ См., например, *Crying in the Middle Ages*. 2011, Суприянович. 2007.

²¹ Лиза Джардин в одной из книг воспроизводит таблицы *Sumptuary Law* 1597 года – см. Jardin. 1983: 142-146.

²² «В новейшей истории Запада чувство стыда не одинаково встраивалось в человеческую психику. Достаточно привести один пример: подобное встраивание в рамках сословно-иерархического социального порядка во многом отличается от того, что мы находим в следующем за ним буржуазно-промышленном обществе. Приведенные выше примеры – прежде всего, примеры различной степени стыдливости при обнажении – показывают такого рода изменения. В придворном обществе за-

Любопытно, однако, что в елизаветинском законодательстве о расходах на одежду не было специальных указаний про ношение одежды не того пола, что позволяет исследователям делать вывод о превосходстве соображений класса над гендером.²³ Также существует мнение о том, что театр шекспировской эпохи, сделав пышный костюм одной из основных своих тем, привел к появлению в реальности группы молодых людей из «не-элитарных» кругов, которая – путем подражания аристократии – использовала чрезмерно зрелищный костюм для «опрокидывания» привычных иерархий и сопротивления *Sumptuary laws*.²⁴

Несмотря на большую, чем современная, пластичность пола и его нестабильность с точки зрения сексуальности и дифференцированности знаков, елизаветинскую эпоху невозможно назвать равноправной. Как уже упоминалось, в существующей иерархии вещей женский пол стоял существенно ниже мужского – а, следовательно, если уж бояться превра-

pret на обнажение тела еще во многом имел сословные и иерархические границы, соответствовавшие общему строению этого общества. Обнажение вышестоящего в присутствии нижестоящего на социальной лестнице, скажем, короля перед его министрами, столь же мало подлежало суровым социальным запретам, как и обнажение мужчины перед занимавшей низкий социальный ранг женщиной в предшествующую эпоху. Это соответствовало незначительной функциональной зависимости от лиц низшего ранга, следствием чего было отсутствие стыдливости перед ними; как замечает делла Каза, такое обнажение могло быть даже знаком доброго к ним расположения. Напротив, обнажение человека перед вышестоящими (либо - перед равными ему по рангу) все более становилось признаком непочтительности и изгонялось из общения; оно осуждалось как проступок, а потому индивид должен был его опасаться. Только с падением стен сословного деления, с усилением функциональной взаимозависимости всех ото всех, с выравниванием социального положения людей, только тогда обнажение в присутствии других постепенно становится проступком уже не в небольших анклавах общества, а в обществе в целом». – Элиас. 2001: 294.

²³ См., например, Orgel. 1997: 107. См. также Jones & Stallybrass. 2000.

²⁴ Bailey. 2007.

щения, реального или нет, одного пола в другой, мужчине стоило опасаться этого намного больше. Неравенство касалось самых разных областей жизни, начиная, как мы уже видели, с представлений о физиологии и заканчивая принятыми правилами поведения; все они вписывались в длительную традицию мизогинии. В анатомии Гален и его последователей мужские и женские половые органы, конечно, зеркальны; однако несмотря на такое сходство, «самка менее совершенна, чем самец» и «в отношении детородных частей женщина менее совершенна, чем мужчина». Ведь мужчине соответствует теплота, а женщине холодность: «следствием этой холодности было несовершенство частей, неспособных за недостатком тепла выйти наружу».²⁵

Страх феминизации мужского пола относился не только к театру, но и к самым разным областям человеческой деятельности: например, к подражанию итальянцам или французам в литературе, манере одеваться или самой любви – существовало представление, что вождление и близкий контакт с женщиной могут так изменить мужчину, что он перестанет заниматься мужскими делами. Отметим, что и среди памфлетов особое место занимали произведения с нападками на женщин, включая приписываемую самому Госсону поэму “*Pleasant Quippes for Upstart Newfangled Gentlewomen*” о женской одежде и косметике. В 1620-е гг. была написана пара «зеркальных» памфлетов “*Hic Mulier*” и “*Haec Vir*”, в которых клеймились женщины в мужской одежде и феминизированные мужчины. Интересно? однако и то, что книгопечатание, сделавшее книгу более доступной всем слоям умеющей читать публики, в том числе среднему классу и буржуазии, привело к появлению памфлетов и в защиту женского пола, например, у Эмилии Ланье.

Кейтлин Вилсон-Шевалье описывает существовавшее во Франции XVI века убеждение, которое, в частности, транслируют Филипп де Коммин и Мишель де Монтень: избыток

²⁵ Гален. 2012.

культуры может лишить героя мужественности. Однако она же показывает, насколько тонкой могла быть игра в «феминизированного героя». Так, в иконографии фресок Фонтенбло эпохи Франциска I старинные иерархии задействовались очень разнонаправлено: одни и те же образы могли использоваться как в политической борьбе с подданными-мужчинами (как знак подчинения монарху, снижения образа военного-героя и подтверждения власти короля поставить женщину выше мужчины, нарушив «естественный» порядок), так и для создания ощущения «пространства культуры» и прославления собственной матери и веры в сильных женщин, в частности в образе амазонок.²⁶ Заметим, что Франциск известен как покровитель культуры и гуманизма – в частности, именно он пригласил во Францию Леонардо да Винчи.

По мнению англичан рубежа XVI – XVII веков, даже на сцене, играя саму себя, женщина делала это хуже мужчины. Так, английский путешественник Джордж Сэндис в 1610 г. с неодобрением замечал, что в итальянском театре в городе Мессина на Сицилии женщин играют женщины, которые слишком естественным, близким к природе образом показывают страсти (*“too naturally passionated”*²⁷). Неравенство касалось и кросс-дрессинга. Женщина, переодетая мужчиной, появившаяся в общественном пространстве и опознанная, наказывалась жестче и чаще, чем переодетый мужчина. Об этом пишет Майкл Шапиро, рассматривающий разницу между переодеванием мужчины в женщину и наоборот с социальной, юридической и других точек зрения – в литературе, театре и обычной жизни.²⁸ Суть претензий к переодетым женщинам лежала, однако, не столько в сексуальной или эротической сфере, сколько в социальной. Как показала Валери Трауб, законы о «содомии» практически не регулировали отношения между женщиной и женщиной – как менее значимые, чем от-

²⁶ Wilson-Chevalier. 2006.

²⁷ Sandys. 1610: 245-246.

²⁸ Shapiro. 1994.

ношения между мужчинами: женщина была во многом лишена собственного права на желание.²⁹ Но надевая мужской костюм, она как будто хотела занять не подобающее ей положение на иерархической лестнице – как тот неджентльмен, который одевался в бархат. Известны персонажи вроде Мэри Фирт (она же Молл Катперз), которая носила мужские вещи, а также курила трубку и появлялась на сцене, делала это в том числе и с целью попираия всяческих устоев; она также была воровкой. Однако в реальной жизни женщины могли надевать костюм противоположного пола и вовсе без желания как-то нарушить социальную иерархию – из соображений удобства или безопасности, например, в путешествиях.

В этом контексте понятно, почему страх феминизации мужчины посредством ношения чуждого костюма представлен в елизаветинской культуре гораздо сильнее, чем обратное опасение о том, что женщины станут мужеподобными, надев брюки: переодетые женщины, скорее, смешны. И здесь стоит вернуться к цитатам из «антитеатральных» памфлетов Стивена Госсона. Следует отметить, что именно эти отрывки неоднократно привлекали внимание исследователей гендера елизаветинской эпохи и становились яблоком раздора, например, у авторов феминистского и квир-направлений. Основной вопрос, по которому так и не возникло консенсуса вплоть до последнего времени: действительно ли Госсон опасается, что если мужской пол не будет носить данную ему Богом как «знаки различения» одежду, то надевание чуждого костюма приведет к имитации жестов, голоса и самих страстей женщины – и постепенно превратит в нее молодого мужчину? Или же речь идет о риторическом преувеличении момента страха, существующего лишь в пространстве памфлета?

С одной стороны, Лаура Левин³⁰ трактует нападки Стивена Госсона и других памфлетистов, вроде Филиппа Стаббса или Уильяма Принна, не только как знак нестабильности гра-

²⁹ Traub. 1992.

³⁰ Levine. 1994: 3-4.

ниц гендера, но и как реальный страх магического превращения мужчины в женщину. По ее мнению, опасения Госсона являются выражением более глубокой убежденности: женское как будто является более «дефолтным» состоянием греховного человечества, в него можно «скатиться», а вот «мужественность» требует определенных действий для своего поддержания.

С другой стороны, Кристиан Биллинг³¹, изучая одновременно драматургию шекспировской эпохи, обычную жизнь и анатомические трактаты, локализует опасения подвижности границ пола только в литературных произведениях, в том числе подражающих античности (например, в жанре метаморфоз) и в памфлетах. По мнению этого исследователя, если смотреть на реальные знания эпохи об отличии женщин от мужчин, а также на социальные нормы, то превращение в трактатах по анатомии считалось невозможным, а полемический задор Госсона связан, скорее, с возможностью «содомии» и проституции. При этом, однако, Биллинг считает, что именно на рубеже XVI – XVII веков в Англии начала разрушаться описанная выше традиционная модель, которая считала женщину «недомужиной» в анатомическом плане. С момента выхода первой ренессансной английской анатомии Томаса Викари в 1545 г. постепенно появилась дихотомия пола. Женщина стала считаться все более отдельной, отличной от мужчины по своему строению, и это породило «расходящиеся ударные волны в социальной теории и философии»³² и привело к возникновению прото-феминистского дискурса (связанного во многом и с женщинами-правительницами: Елизаветой I, Екатериной Медичи, Анной Датской), а со временем – и к дискурсу равноправия. Биллинг, в частности, отмечает и быстрый рост количества переодеваний женщин в мужчин в Лондоне, начиная с 1580-х г., связывая этот факт именно с указанным процессом.

³¹ Billing. 2008.

³² Billing. 2008: 9.

Интересно отметить, что появившаяся дихотомия пола – вроде бы более равноправная – парадоксальным образом привела к XIX веку к мнению, что женщине не нужен оргазм: до тех пор, пока женские половые органы были вариацией втянутых мужских, считалось, что женщине тоже следует излить жидкости, чтобы половой акт завершился зачатием. Открытие же клитора в 1550-60х гг., то есть совсем близко к рассматриваемому нами периоду «войны памфлетов», было сделано, видимо, на стыке существования двух систем и вызвало споры о том, есть или нет в теле мужчины соответствующий «зеркальный» орган. Вернемся к кросс-дрессингу: его расцвет действительно мог быть связан с падением традиционной на тот момент галеновой системы «один пол – два гендера» с ее большей пластичностью границ, охраняемых при этом социальными иерархиями. Именно такую причину называла еще в 1988 г. феминистка Джин Ховард³³ и исследовательницы этого направления в более поздних работах. А как считает Расселл Вест-Павлов, до закрытия английских театров в 1642 г., драматургия и сценические представления не только отражали, но и усиливали и обостряли турбулентность, которая окружала «конфигурации гендера» в переходный период раннего Нового времени.³⁴ Таким образом, пафос Госсона, и его страхи могут быть связаны с переменами в общественной жизни и опрокидывающейся на его глазах иерархией полов. Однако интересно, что эти опасения спроецированы именно на одежду, а вербализируются в весьма цветистой форме памфлета о театре и поэзии.

Что касается костюма, то именно в рассматриваемую эпоху слово «мода» в английском языке впервые приобрело оттенок смысла, связанного с бесконечными переменами, чаще оцениваемым в негативном ключе. Само слово “*fashion*” в значении “*the mode of dress (...) adopted in society for time being*” впервые зарегистрировано Oxford English Dictionary в

³³ Howard. 1988.

³⁴ West-Pavlov. 2005.

1568 г. К концу XVI века оно оказалось связанным в елизаветинском сознании не только с изменчивостью, но и с опрокидыванием старинных традиций и фальшью иностранного влияния, усилившегося в результате географических открытий – и в то же время виделось неумолимой силой, которой нельзя не подчиниться.³⁵ Это зачатки тех самых тенденций, о которых теоретики XX века так часто писали применительно к эпохе “*modernity*” – все убыстряющаяся скорость инноваций, которая ломает традицию, делает нестабильной человеческую жизнь и выделяет индивидуума из «тела» традиционного общества. В целом, рубеж XVI – XVII веков в ряде базовых работ по елизаветинской культуре рассматривается как эпоха нестабильности и перехода от *early modern* к началу современности. Здесь можно вспомнить множество текстов, от работ Стивена Гринблатта о роли разыгрывания самого себя, “*self-fashioning*”³⁶ до исследований Питера Сталлибрасса о становлении субъективности и самого понятия «индивидуум», в тот момент колеблющейся между полюсами «отдельное существо» (“*separate entity*”) и «неразлучные отношения» с другим (“*inseparable relation*”)³⁷.

Это колебание в рамках бинарной системы отмечают и исследователи кросс-дрессинга. Так, Сара Горман считает, что елизаветинцы вообще были очень озабочены «переходностью» и разного рода «потенциальностями» трансгрессии и пересечения границ. Поэтому переодетый женщиной мужчина для публики имел приблизительно ту же притягательность с точки зрения зрелища на театральной сцене, что и девственница или молодой юноша – кто-то на пороге перемен: «Переодетый персонаж пойман пространством между двумя категориями и находится в состоянии постоянной трансформации. Его переменчивая природа легко (и не без очарования) превращается в театральную игру, перформанс. Кроссдрессер на

³⁵ Jones & Stallybrass: 1-14, особенно 1-2.

³⁶ Greenblatt. 1981.

³⁷ Stallybrass. 1992.

сцене становится зрелищем благодаря возможности трансформации в любом направлении, удерживаясь в состоянии двойственного пребывания «между», которое потенциально может стать (но пока не становится) мужским или женским»³⁸.

В то же время понятие “*fashion*” (“*fassion*”) имело в конце XVI века значение «придавать форму материалу»: ювелир таким образом добавлял ценности металлу, а Господь в Библии давал границы человеческому телу.³⁹ Отметим здесь и оттенок аристотелианских представлений о «четырех причинах»: мастер – та сила, которая выявляет в бесформенном материале божественную первоидею; последняя уже заключена в материи, однако нужно все его мастерство, чтобы это выявить. Как отмечают Энн Розалинд Джонс и Питер Сталлибрасс, наша собственная эпоха слишком привыкла понимать одежду и моду как нечто поверхностное. Однако елизаветинцы нередко видели в ней нечто большее – одновременно и находящееся на поверхности, и проникающее вглубь, способное изменить саму суть, сердцевину субъекта. Это активная трансформирующая сила, которая может «оставлять печать» на том, кто носит костюм, а когда ему уделяется слишком много внимания или он чересчур бросок – портить душу и приводить к греху:

Чтобы понять важность одежды в эпоху Ренессанса, нам необходимо выйти за рамки социальных категорий нашей собственной эпохи, в которой субъект предшествует объекту, а те, кто носят одежду – самой одежде. Нам нужно понять живую энергию одежды, ее способность самой выбирать свои объекты, формировать и вылеплять их в физическом и социальном плане, создавать и придавать силу посредством власти материальной памяти.

Поэтому так важен был для протестантов эпохи спор об облачении священника, а для памфлетистов разговор об одежде как знаке пола – король становится королем, только надевая мантию, старший сын входит в право наследования

³⁸ Gorman. 2006: 10. Перевод мой – В.М.

³⁹ Jones & Stallybrass 2000: 1.

во время публичной церемонии, надевая рыцарские доспехи отца, а мальчик-актер «надевая корону и мантию, превращается в Клеопатру».⁴⁰ Интересно, что в «Аркадии» Сидни одно из самых красочных, «зрелищных» описаний – это костюм амазонки, переодетого принца Пирокла, который и в мужском костюме своим юным видом напоминал девушку.

Итак, «одежда делает человека». Однако навсегда ли ее знаки, даже в случае их переизбытка, срastaются с тем или той, кто ее носит, навсегда делая их испорченными и грешными, или существует возможность, снимая платье, снова стать собой? Может ли, иными словами, означаящее так сильно изменить означаемое, что только буквализм и кристальная прозрачность метафоры спасут человека от грехопадения? Как видится, по этому вопросу елизаветинцы не находят единственного ответа, проводя время в колебаниях между полюсами. Представляется также, что власть костюма является здесь лишь частным выражением общих идей елизаветинской эпохи о трансформирующей власти зрелища: театр «загрязняет нас изображениями – мы становимся тем, что видим», что, по мысли его противников, приводит к «крушению модели личности – стабильной и не подверженной переменам»⁴¹.

О власти изображения у елизаветинцев, а также о стыке словесного и визуального написано огромное количество работ. Нам важно, что в данном случае тема о власти образа на стыке слова и изображения позволяет перекинуть мостик между двумя описанными в самом начале данной статьи параллельными исследовательскими линиями – рассмотрением кросс-дрессинга и изучением художественного вымысла.

Как уже упоминалось, ответом на «Школу злоупотреблений» стали не только памфлеты с защитой театра, но и поиск оправданий для *poesy*. Именно в качестве отклика на

⁴⁰ Jones & Stallybrass 2000: 2-4. Перевод мой – В.М.

⁴¹ Pollard. 2008: XXI. Напомним, что в платоновской системе координат мир земных вещей – это мир становления, а настоящий мир бытия – мир первоидей, находящихся в сияющей неподвижности.

памфлет Стивена Госсона сэр Филип Сидни написал свой знаменитый трактат «Защита поэзии». Заметим, что Госсон, по не вполне понятным причинам, посвятил свой первый анти-театральный памфлет именно Филипу Сидни, в чем одни исследователи усматривают аналог современного «троллинга», а другие наоборот – знак безмерного уважения к писателю-аристократу: полемист возражал лишь против народного, публичного театра и хотел возвращения к высоким античным идеалам. Сидни, однако, не принял посвящения и активно возражал Госсону.

Именно в этом трактате в процессе оправдания «поэзии» мы встречаем следующее рассуждение. Поэзия, говорит Сидни, «это искусство подражания, ибо таким образом Аристотель определяет ее в понятии “*mimesis*”, т.е. «воспроизведение, подражание или живописание»; говоря метафорически, поэзия – это говорящая картина, имеющая целью наставлять и услаждать»⁴². В этом определении власть поэзии оказывается лежащей на грани слова и зрелища, глубинной сути вещей и красивой поверхности. Однако в чем именно она заключается?

Защищая литературный труд от нападок Госсона, Сидни вводит базовое разграничение не лжи и правды, а правды и правдоподобия. Если Госсон вкладывает в уста одного из античных авторов именование поэта «отцом лжи»⁴³, то Сидни считает его же, скорее, отцом высшей истины, чьи творения значительно превосходят сочинения историков и явления природы. Почему? Потому что в реальности порок отнюдь не во всех случаях бывает наказан, а добродетель не всегда торжествует. Мильтиад гниет в кандалах, справедливый Фокион и несравненный Сократ приговорены к смерти как предатели, доблестный Катон вынужден совершить самоубийство⁴⁴. По-

⁴² Сидни. 1980: 138.

⁴³ “*Tullie accustomed to read them with great diligence in his youth, but when hee waxed grauer in studie, elder in yeares, riper in iudgement, hee accompted them the fathers of lyes, Pipes of vanitie, and Schooles of Abuse*”. – Gosson. 1579.

⁴⁴ Сидни. 1980:147.

этому вдохновленный Богом поэт ориентируется не на «так было», а на «так должно быть», не на правдивое, а на правдоподобное. Под «подражанием» же имеется в виду не «жизнеподобие», как мы понимаем этот термин сейчас, после поворота XIX века к реализму: в позднеренессансной критике его следует соотносить с «типизацией»⁴⁵.

Госсон и Сидни воспроизводят в своей перепалке классический спор сторонников Платона и Аристотеля. Госсон и радикальные пуритане следуют платоновской («Государство», «Ион», «Законы») и популярной в средневековые идеи о подмене истины в поэзии бессмысленным «подражанием подражанию». В этой традиции художественному вымыслу предъявлялись две главных претензии – в аморальности и в лживости. С одной стороны, Платон признавал поэзию «вредной» в нравственном отношении, ибо она вступала в противоречие с задачами идеального государства⁴⁶. С другой стороны, критика поэзии была связана именно с его концепцией подражания: по Платону, искусство ставило своей целью не выражение истины и познание первооснов, а лишь создание жизнеподобной иллюзии предмета. Таким образом, поэт получал возможность лгать, произвольно истолковывать факты действительности, не учитывая «высшего» плана их существования.

По Аристотелю⁴⁷ же, автор, создавая образ предмета, всегда имеет перед собой его идею. В этом контексте подра-

⁴⁵ О понятии «правдоподобие» см. Todorov. 1977, Женетт. 1998 (I), Женетт. 1998 (II). О тонкостях разграничения вымышленного и воображаемого см. Iser. 1993.

⁴⁶ Поэзия отвлекала гражданина от более полезных занятий, размягчала его душу и – в силу самой своей природы (поэтической одержимости, «священного безумия» поэта) – будила в нем не разумное, а яростное, негодующее начало, сеяла вредные мысли и внушала ложные представления о богах и героях (ведь поэты изображали не только их добродетели, но и пороки).

⁴⁷ Интересно, что в античности «Поэтика», в отличие от других трудов Аристотеля, не пользовалась особой популярностью – ее внятного упоминания нет ни у Горация, ни у Цицерона, ни у Квинтилиана (Spingarn. 1924: 16). Средневековые же вообще забыло «Поэтику» до XII

жание природе состоит в том, что поэт, как и природа, ориентируется на первообраз вещи. Однако природа может ошибаться, и поэтому нет смысла заниматься «подражанием подражанию»: создателю литературных текстов необходимо обращаться непосредственно к миру идеального. Поэзия отличается и от истории, так как «поэзия говорит о более общем, история – о единичном»⁴⁸, поэзия наставляет, основываясь на принципе правдоподобия как соответствия высшей истине, история – рассматривает факты мира, в котором добродетель гниет в кандалах. Поэт не обязан ориентироваться на то, что реально существует («природу») или происходило («историю»). По Аристотелю, подражание ведется не бледным копиям с оригинала, а самому оригиналу. При этом идеал находится внутри самого материала: талантливый и нравственный автор помогает выявить его, сняв лишнее и бесформенное. Таким образом, Сидни видит в способности поэзии создавать «вторую» и более совершенную природу преимущество именно для решения нравственных задач⁴⁹.

в., когда Генрих Алемани перевел на латынь краткую ее парафразу, сделанную Аверроэсом. Полный перевод «Поэтики» был сделан с арабского испанцем Мартином из Тортозы. Подлинник на греческом попал в Европу только в XV в. – первый перевод на латинский язык был сделан только в 1498 г. (перевод Г. Валлы), а издание полного греческого текста «Поэтики» появилось в 1508 г. (венецианское издание Альда). Подробнее об истории переводов «Поэтики», см.: Миллер. 1978, Weinberg. 1961. В XV веке Аристотель уже не пользовался тем безусловным авторитетом, каким он обладал в средневековье, «он не был больше Учителем, Философом», «его авторитет нередко подвергался сомнению, а иногда и прямым нападкам некоторых гуманистов» (Weinberg. 1961: 350). И тем не менее уже в 1561 г. Скалигер вновь называл Аристотеля «нашим повелителем» (*imperator*) и «вечным диктатором» (*dictator perpetuus*). Этот новый интерес к «Поэтике» объясняется в том числе вниманием, которое Ренессанс уделяет оппозиции «вымысел/реальность» и стремлением ренессансной критики оправдать необходимость существования «сладостной оболочки» художественных образов.

⁴⁸ Аристотель. 1957 (Поэтика. 1451b1)

⁴⁹ Аристотель. 1957 («Поэтика» 1451a36)

Современной литературной теории известно, что правдоподобное высказывание не говорит ни об истинном, ни о ложном, а лишь о возможном. Вступая в сферу правдоподобного, мы «покидаем сферу обыденного употребления языка, отмеченного требованиями достоверности или убедительности»⁵⁰, а «фразы, составляющие литературу, являются “ложными” не в большей степени, нежели “истинными”»⁵¹. Именно об этом пишет и Сидни: поэт «ничего не утверждает и поэтому никогда не лжет»⁵².

Однако какое отношение все это имеет к кросс-дрессингу и одежде как знакам пола у елизаветинцев? Самое прямое, ибо здесь мы сталкиваемся все с той же метафорой оболочки; правда, в данном случае речь не всегда идет именно об одежде. Противники поэзии называют ее «многоцветной кожурой» или «внешним лоском обмана». Первое выражение использует гуманист Людовико Кастельветро. «Многоцветная кожа» вытесняет и подменяет собой «подлинную поэтическую материю», причем рассудить, где истина, а где ложь нельзя⁵³. Второе выражение Сидни вкладывает в «Новой Аркадии» в уста наиболее невежественной своей героини по имени Мизо: строка о “*glosses of deceits*” прямо опирается на платоновское представление о «двойном» удалении от первообраза⁵⁴.

⁵⁰ Женетт. 1998 (II): 351.

⁵¹ Годоров. 1983: 358.

⁵² Сидни. 1980: 157.

⁵³ «Ибо поэт /.../ никак не утруждает себя: плох он или хорош, способен ли уподобить рассказ своей истине или нет – рассудить нельзя, и потому справедливо его хулят и почитают неблагоприятным как не сумевшего распознать то, что ему пристало, или полагают, что собственная его природа, дурная и коварная, подвигла его подшутить над читателями и слушателями, привыкшими искать за многоцветной кожурой поэтического слова подлинную поэтическую материю, и снижать таким образом незаслуженную хвалу». Кастельветро. 1980: 83-83.

⁵⁴ См. Sidney. 1977: 856. Отрывок из стихотворения Мизо:

Poor Painters oft with silly Poets join, / To fill the world with strange but vain conceits: / *One brings the stuff, the other stamps the coin*, / Which breeds nought else but *glosses of deceits*. / Thus painters Cupid paint, thus

Тему о «внешнем лоске обмана», который имеет крайне неприятное свойство переходя с поверхности внутрь, смешиваться с сутью, развивали и английские богословы-протестанты, и пуритане-памфлетисты. Эти “*glosses of deceits*” нередко трактуются вовсе не в переносном, метафорическом смысле⁵⁵: это вполне конкретные одежда и косметика. Так, коллега Госсона памфлетист Филип Стаббс в 1583 г. писал о том, что «английские женщины раскрашивают лица определенными маслами, жидкостями, мазями и водами и доходят до того... что уродуют свою душу, чем вызывают еще больше неудовольствия и гнева Всевышнего». А епископ Томас Дрант, читая королеве и ее придворным в 1569 г. в Виндзоре проповедь «особо подчеркивал, что краска для лица, браслеты, драгоценные камни и серьги не имеют никакого значения в состязании со смертью»:

*Господь создал одежду, и Господь создал спину; Он же уничтожит и то и другое; да, те головы, которые теперь украшают высокие и густые гривы, – и у противоположного пола, что носят золотые сетки для волос, такие яркие и блестящие, – дайте мне сто лет, нет, полсотни лет, и земля покроет все эти головы передо мной, в том числе и мою.*⁵⁶

Как известно, Елизавета I была склонна к злоупотреблениям косметикой, но упоминания об этом, судя по всему, осознанно замалчивались и цензурировались.

Сторонники понимания художественного вымысла в традиции Аристотеля пользуются другим красочным образом: сладкой оболочкой или услаждающего взор наряда, скрывающего, однако, глубокий смысл. У Лоджа Чосер в приятной манере обличает порок: “*Chaucer in pleasant vein can rebuke*

poets do, / A naked god, blind, young, with arrows two. (Sidney. 1977: 309. Выделение мое – В.М.)

⁵⁵ Хотя если следовать более раннему античному пониманию метафоры до возникновения переносных значений, это именно следы первоначального однозначного соответствия означаемого означающему – см. Фрейденберг. 1998: 232-261.

⁵⁶ Цитаты даны по Уайтлок. 2015: 75.

sin vncontrold». Кроме того, он пишет о красивой театральной одежде, которая заимствована в античности вместе с самой формой пьес:

*The actors in Rome had also gay clothing, and euery mans aparel was apliable to his part and person. The old men in white, the rich men in purple, the parasite disguisedly, the yong men in gorgeous coulours, ther wanted no deuise nor good iudgement of the comedy, where I suppose our players both drew ther plaies and fourme of garments.*⁵⁷

У Сидни поэт одевает землю с куда большей роскошью, чем природа:

*Природа никогда не наряжает землю с такой роскошью, как это сделали поэты: их реки – красивее, деревья – более плодородны, цветы – еще благоуханнее, отчего наша возлюбленная земля становится все более прекрасной. Мир создан из бронзы и только поэты превращают его в золотой.*⁵⁸

Сэр Джон Харигтон в «Краткой защите поэзии» пишет о рифме/стихе как об одежде или орнаменте (“*clothing or ornament*”), потому что в стихах есть “*both goodnesse and sweetnesse, Rubarb and Sugercandie, the pleasaunt and the profitable*”⁵⁹.

По поводу последней метафоры Грегори Смит отмечает, что для Ренессанса и елизаветинцев сравнение литературного сюжета и воображения как сладкой оболочки, покрывающей горькую пилюлю с целебным ревенем, очень привычно.⁶⁰ И мы действительно можем найти, например, у того же Лоджа образ оправы или оболочки, в которую поэт помещает свое снадобье (“*frame their potions*”)⁶¹, превращаясь в лекаря из

⁵⁷ Lodge. 1904.

⁵⁸ Сидни. 1980: 137.

⁵⁹ Harrington. 1904.

⁶⁰ Smith. 1904: XXIV.

⁶¹ “So that, what so they wrot, it was to this purpose, in the way of pleasure to draw men to wisdom: for, seing the world in those daies was vnperfect, yt was necessary that they *like good Phisitions should so frame their potions that they might be apliable to the quiesie stomaks of their werish*

критикуемого Госсоном существа, которое использует цвета и орнаменты, чтобы прикрыть отсутствие таланта и подлость⁶². Ср. также рассуждение другого исследователя про то, что отношение ренессансного писателя к своему произведению, «средни отношению участника костюмированного представления (маскарада), который надеется, что окружающие оценят его костюм, но конечно же не хочет, чтобы его приняли за изображаемого им героя»⁶³.

Сама метафора поэзии как одежды/оболочки не была, впрочем, изобретена елизаветинской критикой. Так, еще Петрарка в «Инвективе против врача» опирается на представление об аллегории как о прекрасном и сакральном покрове, который зашифровывает истину, защищает ее от непосвященных и делает ее поиск более приятным:

Поэт (сам я не посмел бы удостоить себя этим именем, которое ты безумно бросаешь мне как упрек), – поэт, говорю я, стремится одеть истину вещей прекрасными покрывами, где она таится от бессмысленной толпы (в последнем ряду кото-

patients.»- Lodge. 1904. Ср. чуть раньше в тексте: «*Poetes, you say, vse coullors to couer their inco[n]iul[en]iencies, and wittie sentences to burnish their bawdery; and you diuinite to couer your knauerye. But tell mee truth, Gosson, speakest thou as thou thinkest? what coulurs findest thou in a Poete not to be admitted? are his speeches vnperfect? sauor they of inscience? I think, if thou hast any shame, thou canst not but like and approue them: are their gods displesant vnto thee?*” Выделение мое – В.М.

⁶² “I must confesse that Poets are the whetstones of wit, notwithstanding that wit is dearly bought: *where hony and gall are mixed*, it will be hard to seuer the one from the other[.] The *deceitfull Phisition giueth sweete Syrropes to make his poyson goe downe the smoother*: The Iuggler casteth a myst to worke the closer: The *Syrens* song is the Sayers wrack: The Fowlers whistle, the birdes death : The wholesome bayte, the fishes bane: The Harpies haue Virgins faces, and vultures Talentes: *Hyena* speakes like a friend, and deuoures like a Foe: The calmest Seas hide dangerous Rockes: the Woolf iettes in Weathers felles: Many good sentences are spoken by *Danus*, to shadowe his knauery: and written by Poets, *as ornaments to beautifye their woorkes*, and sette theyr trumperie too sale without suspect”. – Gosson. 1579.

⁶³ Nelson. 1973: 67. Перевод мой – В.М.

рой ты) и где даровитые и неленостные читатели находят ее тем более сладостной, чем труднее были поиски⁶⁴.

Сидни и Харрингтон включены в традицию «защит поэзии» Возрождения, возникшую еще у ранних итальянских гуманистов треченто и кваттроченто (того же Петрарки, а также Боккаччо, Бруни, Салютати) и развитую в итальянских поэтиках чинквеченто и теоретических трактатах Англии, Франции, Германии.⁶⁵ Именно в них решалась задача разграничения между правдой и правдоподобием, связанная со «вторым рождением аристотелевской “Поэтики”». ⁶⁶ Замечу, что в это же время в Англии активно шло и становление исторических и археологических практик исследований источников и материальных объектов, их окончательное разделение с мифом и литературой, а Сидни был активным образом включен и в эти новые исторические исследования.⁶⁷

Можно вспомнить и развивавшуюся на параллельном поле критики визуального искусства метафору покрывала или

⁶⁴ Петрарка. 1981: 24-25. Ср. также «Какой дерзости не ждать от тебя, когда ты с неслыханным кошунством подчиняешь риторику медицине, госпожу-служанке, свободное искусство-ремеслу? Разве что тебя навело на эту сумасбродную мысль то соображение (...), что раз по злой воле рока самые бесчестные люди, как видим, господствуют в наш век над достойными, то подобную тиранию надо перенести и внедрить также и в искусства. Нет, жди чего угодно, только не вручения суда над искусствами судьбе: она даст Неронам и Калигулам сесть на царство, Дионисиям и Фаларидам процветать в своем отечестве, заставит Катона бродить по зачумленной ливийской пустыне, Регула – умереть в темнице, Фабриция – в бедности, Марцелла – в ловушке, Сципиона – в изгнании; она сделает, играя как обычно, все это и еще многое, что захочет, но риторику подчинить медицине не сможет: вне своих пределов она власти не имеет». – Петрарка. 1981: 19-20.

⁶⁵ “The first problem of Renaissance criticism was the justification of imaginative literature”. – Spingarn. 1924: 3. Ср. “The great mass of Renaissance literary criticism /.../ was largely devoted to definition and justification of fictitious narrative, usually identified with “poetry””. – Nelson. 1973: 8.

⁶⁶ Андреев. 2004: 4-5.

⁶⁷ Об этом подробнее см. Мусвик. 2015.

вуали, известную, например, по мифу о художнике Тиманте, который не смог нарисовать печаль Агамемнона по поводу жертвоприношения Ифигении и скрыл его под покрывалом. Этот «базовый миф западного искусства» повторялся в дискуссиях Ренессанса о репрезентации в живописи, теории *ut pictura poesis*, а также в теории декорума от Цицерона, Квинтилиана и Плиния до Альберти и Вольтера. Ренессансные теоретики искусства повторяли ее практически в каждом трактате, начиная с трактата «О живописи» Альберти. Бенедетто Варки, например, видел в сюжете подтверждение тезиса, что искусство не может воспроизвести природу, другие – соблюдение декорума и идею о том, что искусство должно не только делать зримым, но и скрывать.⁶⁸

Подчеркнем: у защитников театра и поэзии речь не идет о беспорядочном взаимопроникновении субстанций. Госсон упрекает поэтов именно в *смешении* меда и желчи, сиропа и яда так же, как он считает, что костюм и жесты актера могут привести к феминизации мужчины. Защитники же “*poesy*” говорят о вымысле именно как об оболочке, отделимой от сути вещей и разрабатывают четкие знаки фикциональности, что позволяет разделить ее с «правдой» и снять при необходимости – как и одежду, без срастания или превращения в существо иного пола или вида. Однако сторонники идеи вымысла как покрова были, конечно, также озабочены тем, что аморальный поэт может обернуть ситуацию в свою пользу и исказить факты, а не очень умный читатель примет оболочку за суть. Как пишет Лодж в ответе Госсону, рассудительные люди, подобно пчелам, извлекают из того же самого цветка мед, а невежды, как пауки – яд.⁶⁹ Чтобы решить проблему, именно в описываемое время была разработана целая система четких маркеров фикциональности, знаков вымысла. Скажем,

⁶⁸ Leone. 2011, Montagu. 1994.

⁶⁹ “and those of iudgement can from the same flower suck honey with the bee, from whence the Spyder (I mean the ignorant) take their poison,” – Lodge. 1904

действие романов помещалось в эпохи, о которых нет точных исторических документов. Если Аристотель лишь наметил основы разграничения повествования о вымысле повествованию о реальности, то поздний Ренессанс попытался уже более четко определить, говоря современным языком, «границы литературности». Поэтому, например, во второй половине XVI века создается множество произведений, осознанно ориентированных на фикциональность и подчеркивающих наличие вымышленных элементов, нарочитых деталей и пышных «украшательств». С осознанием этих границ связано и представление о том, что в пространстве художественного произведения можно исследовать то, что в культуре может быть не вполне приемлемым – и руководствуется этим, как ни странно, не только защищающие «поэзию» Сидни с Харрнигтоном, но и Госсон.

Усложнение и нагромождение явно искусственных и выставляемых напоказ элементов мы видим и в шекспировском театре. Об этом пишет, например, Марджори Гарбер в своей работе о кросс-дрессинге и «театре трансвестизма», подвергая сомнению естественность любого знака⁷⁰. Мы не будем в данной статье затрагивать тему ренессансного символа, а также сложное сосуществование представлений о природном и культурном. Вспомним лишь, что, как отмечает Фуко, вплоть до Нового времени существовала не бинарная система толкования знака (знак как совокупность означаемого и означающего), а более сложная, троичная система знака, совокупности означающего («формальная сфера меток»), означаемого («содержание, на которое они указывают») и «подобия» («связывающего метки с обозначаемыми вещами»)⁷¹. Ренессанс увеличил момент важности индивидуального истолкова-

⁷⁰: “Transvestite theatre recognizes that all of the figures on stage are impersonators. The notion that there has to be a naturalness of the sign is exactly what the great theater puts in question. In other words, there is no ground in Shakespeare that is not already cross-dressed”. – Garber. 1997: 9.

⁷¹ Подробнее об этом см. Фуко. 1994, глава 2: 54-80.

ния и неисчерпаемости значений. При этом моменты игры с читателем и зрителем нередко состоит в отсутствии прямого проговаривания факта наличия вымысла, однако автор текста – романа, памфлета или пьесы – все время дает некоторые грамматико-стилистические конструкции (скажем, присутствие слов “*as it were*” – это маркер вымысла), а также усиливает момент зрелищности, нередко весьма сюрреалистичной. Что касается елизаветинской театральной одежды/декораций и сложных связей между миром условности, реальности и истории, то – помимо уже упомянутой работы Аманды Бейли – об этом существует ряд известных исследований.⁷²

Парадоксально, но сам Госсон, яростно критикуя театр и поэзию и резко выступая против символизации и за буквализм, делает это в форме цветистого риторического трактата, полного «эвфуистических» украшательств, а оппоненты справедливо упрекают его, что сам он не чурается писать пьесы для театра. Показателен сам факт увлеченного доказательства тезисов о важности однозначного соответствия означающего и означаемого в рамках текста, который этим критериям ни в коей мере не соответствует. Но во всем этом нет противоречия, если понять, что дело происходит не вполне в реальности, но и не в нереальности, а в художественном мире, работающем по своим законам. Памфлетисты, затрагивающие вопросы о кросс-дрессинге и «знаках пола», делают это в контексте обсуждения придуманных миров литературных произведений (текстов и их постановок на сцене). Тем самым они нередко вовлекаются в динамику общих художественных процессов, используя их как пространство для экспериментов со словами и концептами. В подобной ситуации не всегда возможно отделить представления об обыденной жизни и литературные «преувеличения». Поэтому кажется, что жесткое разделение, как, например, у Кристиана Биллинга, цветистой риторики/сцены и повседневной жизни/анатомических иссле-

⁷² О театральной одежде Ренессанса см. Newton. 1975, Чернова. 1987.

дований/юридической практики не вполне соответствует духу этой эпохи. Драматургическое или пасторальное пограничье⁷³ вполне могло быть полигоном, где исследовались общественные перемены и глубинные страхи – в игровой и вроде бы максимально противоположной «естественному ходу вещей» форме. Однако связи с реальностью здесь тоньше и запутаннее, чем простое противопоставление.

Что касается метафоры оболочки, то некоторые исследователи однозначно связывают этот образ со становлением субъективности английского раннего Нового времени. Так, Патриция Фюмертон описывает возникшее на пирах елизаветинской Англии разделение на «солидную» еду (обычно мясо, основной прием пищи в общем зале) и сладости, которые ели в небольшой комнате в конце трапезы. Именно тогда, как утверждает Фюмертон, возник особый тип десерта (он назывался “*void*”), сделанный в форме фигурки из сахара, внутри пустой, но улаждающей глаз и нёбо. В отличие от средневековья, где сладости ели в том же зале, елизаветинцы наслаждались “*voids*” в особой комнате или даже отдельном здании, а при их употреблении важно было громко, с хрустом сломать оболочку из специй и сахара. Во время основного приема пищи общение происходило в официальном ключе, но в «пространстве десерта» человек мог хотя бы отчасти снять социальную маску: частная жизнь противопоставлялась социальной общности. Сахар также считался лекарством, то есть оболочка была не просто сладкой, но и целебной, а пустота не вакуумом, а местом для рефлексии.

«Сахарные индюки» рассматриваются в книге Фюмертон вместе с другими орнаментальными, тривиальными и фрагментарными социальными практиками рубежа XVI – XVII веков – например, с пьесой-маской и с портретной миниатю-

⁷³ “*Pastoral borderland*” – выражение Терри Гиффорда – см. Gifford.1999. См. также рассуждения об «одновременности взаимоисключающего» и о пасторали как особом полигоне для испытания границ фикциональности у Вольфганга Изера (Iser. 1993).

рой. Именно они были отражением и одновременно двигателем открытия аристократией субъективности, для которого требовались защитные слои, пространства, декорации, физически отделяющие человека от других, где «я» могло ощущаться как внутреннее и единичное. Но эта становящаяся субъективность была не до конца достижимой, нестабильной, тонкой и расколотой – как и сахарная оболочка, маскирующая страх, что под покровом скрываются пустота или болезнь.⁷⁴ Шестнадцать лет спустя Фюмертон написала другую книгу – о практически полном отсутствии в рассматриваемую эпоху частного пространства у бедных слоев английского общества⁷⁵, а еще в георгианской Англии его наличие и количество было строго привязанным к месту в социальной иерархии: самые обездоленные в финансовом и социальном плане практически не имели возможности и для уединения⁷⁶.

Любопытно, что метафоры Фюмертон, уже отмеченные некоторым недостатком разграничения исследуемого предмета и контекста эпохи постмодерна, в которую была написана первая книга, были присвоены Славоем Жижекком в статье «Идеология сегодня»⁷⁷. Жижек считает елизаветинских «сахарных индюков» предтечей шоколадной оболочки Киндерсюрприза и кофе без кофеина: пустота внутри связана с обещанием культуры консюмеризма выполнить фантазию потребителя, с попыткой продать мечту. Однако трактовка Жижекком елизаветинского десерта, с апелляцией к Гегелю и Хайдеггеру, слишком радикально осовременивает проблематику рубежа XVI – XVII веков, связанную с иным соотношением между воображением и реальностью, означающим и означаемым. Чтобы пользоваться образами XVI века относительно современных идей и концепций, необходима гораздо более кропотливая работа с категориями елизаветинской эпо-

⁷⁴ Fumerton. 1991.

⁷⁵ Fumerton. 2006.

⁷⁶ Vickery. 2010.

⁷⁷ Zizek. 2003: 145-147.

хи, чей смысл в иных случаях за прошедшие столетия изменился на противоположный. То же самое нередко происходит и в работах о кросс-дрессинге, о котором за последние 20-30 лет появилось большое число исследований. Нередко они обращаются к этому материалу как бы через голову предыдущих веков, напрямую соединяя две точки и игнорируя процесс развития между XVI и XXI веком – в надежде увидеть непосредственные параллели и переклички, но извлекая эти образы из собственной исторической «оболочки» и полностью переиначивая метафоры. Однако, что именно стоит за нашим современным желанием установить этот контакт?

Возможно, дело в том, что, начиная с эпохи постмодерна, базовые границы и дихотомии, основы которых начинали закладываться в раннее Новое время, подвергаются радикальному пересмотру в мировой глобализированной культуре. Как дихотомия пола, так и граница между документом и вымыслом вновь становятся все более нестабильными и зыбкими. Параллельно пересмотру взглядов на гендер как устойчивую конструкцию в данный момент происходит процесс стирания грани между вымыслом и реальностью. Примеры последнего – жанры докуфикшна и мокьюментари в современном искусстве, увеличение количества фейка, в том числе в репортажной фотографии и жанре нон-фикшна (скажем, фальшивые мемуары Холокоста) и так далее. Это опрокидывание привычных границ в области документальности и репрезентации вызывает тревогу многих исследователей, но также и заставляет их писать об освобождающем действии новых явлений и потенциале прорывного развития культуры.⁷⁸

С этой точки зрения интересно посмотреть на некоторые современные фотопроекты в области «публичной истории», которые соединяют иконографию XVI века с изображением современных людей, в том числе особым образом работают с костюмом как знаком пола и пересматривают старые иерархии. Пожалуй, самые интересные из них – грандиозные фотополот-

⁷⁸ См., например, Steiner. 2010, Ritchin. 2008, Elkins. 2008.

на Эрвина Олафа, особенно «Освобождение Лейдена» (2011) и «Последние почести останкам графов Эгмонта и Горна» (2012). Центральные события истории Нидерландов XVI века, системообразующие для мифа голландской нации, а также их живописные изображения становятся отправной точкой для фотокартин Олафа, сделанных по заказу двух государственных музеев Голландии и Бельгии и университета Лейдена.

Остановимся только на одном конкретном моменте, имеющем непосредственное отношение к теме данной статьи – одежде как маркеру гендера и одновременно как знаке фикциональности. Олаф имеет достаточно странную репутацию в кругу арт-критиков и кураторов современного искусства. С одной стороны, он является сторонником пересмотра жестких патриархатных структур и дихотомий, для чего обращается к критической теории. С другой – будучи коммерческим автором в области рекламы и фотографии моды, он манипулирует аудиторией, используя некоторые «передовые концепции» для продвижения конкретных товаров и изданий.

В фотополотне «Освобождение Лейдена» Олаф меняет иконографию, становление которой происходило на рубеже XVI – XVII веков – в сторону включения в свое произведение социальных групп, ранее исключенных из властной иерархии. Так на его фотокартину попадают Минерва с герба Лейденского университета и Магдалена Моонс, реальный персонаж XVI века. Последняя, согласно легенде, уговорила испанского полковника Франсиско Де Вальдеса (с которым у нее был, возможно, заключен брак) отложить всего на одну ночь осаду Лейдена. Это было 2 октября 1574 г., а в ночь со 2 на 3 была в город вошли войска голландских повстанцев под предводительством Вильгельма Оранского. Это событие освободительной войны с Испанией было результатом многолетней борьбы голландцев против герцога Альбы и его Кровавых палат. В наше время лейденцы отмечают 3 октября снятие осады, а также основание Вильгельмом Оранским, будущим вождем буржуазной революции, университета. Таким образом две женщины оказываются включенными в традиционную

иконографию «героического патриархата», подрывая прежние иерархии и представление, что активную роль в военных действиях играли только мужчины – жест в сторону не только феминизма, но и исторической скрупулезности. Олаф также включает в композицию чернокожего героя, чье изображение следует визуальным конвенциям XVI века и одновременно подрывает их. Несколько более прямолинейно это вхождение в иерархические структуры новых групп и стирание прежних жестких дихотомий сделано в съемке 2008 г. для *New York Times*⁷⁹, в которой два гея изображены в визуальной традиции середины XX века, воспевающей счастливую семью (один с книгой в кресле, другой – с пылесосом в руках).

Одежда, поза, жесты двух героинь Олафа в «Освобождении Лейдена» причудливо соединяют элементы исторического костюма, героических фантазий о недавней истории XVI века, грез о прошлом века девятнадцатого, ностальгические тенденции нашей собственной эпохи и актуальные тенденции современности. Часть исторических деталей действительно была уточнена: здесь Олаф опирается на проект историков Лейденского университета “*Tales of the Revolt*”⁸⁰. Однако апелляции к современной исторической науке происходят одновременно с увеличением количества абсурда. Интересно, что зритель заранее знает, что в фотокартине специально спрятаны предметы XXI века – айпод, вьетнамки, сумка. Ср. слова самого Олафа об «Осаде Лейдена»:

*Я не хочу, чтобы это было костюмированным балом. Работы должны быть игривыми, с обязательным кивком в сторону современности, чтобы люди легко вовлекались внутрь и могли бы идентифицироваться с героями.*⁸¹

⁷⁹ Снимок можно найти на сайте издания: http://www.nytimes.com/imagepages/2008/04/27/magazine/27young-t_CA0.ready.html

⁸⁰ Описание проекта есть на сайте университета: <http://www.hum.leiden.edu/history/talesoftherevolt/revolt/nwo-vici.html>

⁸¹ Цит. по Van den Heuvel. 2011. Перевод мой – В.М.

Так картина становится ребусом, который нужно разгадать, найдя в прошлом элементы настоящего. Можно отметить и более тонкие черты этой игры на грани вымысла и реальности, истории и воображения. Например, соединение иконографии мужской и женской «горделивости» из живописи XVI века в образах Минервы и Магдалены Моонс, нарочито современные выражения их лиц, позы и вид тканей. Олаф постоянно подчеркивает, что находит своих героев на нынешних лейденских улицах, стараясь разглядеть в них черты XVI века.

Усложненное и осколочное понимание истории Олафа задействует визуальные и композиционные моменты разных эпох и детали настоящего, выстраивая их в сложные визуальные конструкции. Продвижение визуальной идеологии современной фэшн-съемки или нарочито маскулинной тематики войны при этом остается в тени и не осознается даже в исследовательской литературе⁸². Еще более прямолинейно тема брендов одежды была подана в «Последних почестях»: посетителей выставки в ГМИИ им. Пушкина весной 2016 г. удивило, что у исторического полотна и серии фотозарисовок к нему были указаны бренды современной одежды. При этом привычная нам грань между документальностью и выдумкой в подобного рода “*staged photography*” стирается.

Сам фотограф говорит в интервью⁸³, что начинал свой путь фотожурналистом, так как не умел «писать истории», однако ему не нравился и чистый репортаж, так как фоном в нем всегда было что-то такое хаотичное, странное, неконтролируемое, что портило красоту. Он не хочет «следовать реальности» – и сколько себя помнит, всегда фантазировал, сочинял свои миры. Интересно, что для этих фантазий берется тот вид регистрации действительности, который мы до сих пор считаем максимально реалистичным, несмотря на все доводы фотографической теории. Однако фотография выходит

⁸² См. Van den Heuvel. 2011.

⁸³ Glaviano. 2013.

за свои рамки, смешиваясь с жанрами за ее пределами – живописью и перформансом, а в других его проектах – с оперой и театром. Декларируя опору на самые современные концепты и научные исследования, Олаф делает из истории декорацию, на которой разыгрываются наши фантазии, желания, стремления, оставляя в тени жесткое продвижение идей консюмеристской культуры и желаний заказчиков. Как и у Жижека, явления XVI века лишаются внутреннего содержания, превращаясь в оболочку смысла. Однако невозможно назвать этот смысл совершенно чуждым – скорее, что-то в самой эпохе позднеренессансного маньеризма с ее смещением привычных границ откликается на призыв из современности.

Другая переключка эпох касается аффективной стороны войны памфлетов в елизаветинской Англии. Рассуждения Стивена Госсона о магическом слипании знаков пола и самого гендера или знаков вымысла и реальности и о необходимости однозначного соответствия означающего и означаемого непостижимым образом перекликаются с недавней статьей социолога феминистского направления Джанет Вольфф⁸⁴. Странница лингвоцентричного, рационального, семиотического подхода, она с большим неодобрением смотрит на современный «аффективный поворот» и на появление теорий, говорящих о наличии в изображении и тексте следов невербализируемого содержимого, ускользающего от рациональности и анализа. Вольфф пишет о своем страхе того, что она называет «новым мистицизмом» в гуманитарной науке, о новой магии. Исследовательница критикует многочисленные современные работы, утверждающие, что художественный образ не до конца поддается анализу, он скрыт от «скальпеля разума» некой оболочкой, сотканной из следов аффекта и дословесных смыслов.⁸⁵ Если ее соперники утверждают, что можно получать удовольствие от самого факта наличия этой «непрозрачной оболочки», то Вольфф, как и Госсона, страх магии

⁸⁴ Wolff. 2012.

⁸⁵ См., например, Didi-Huberman. 1990 и ряд работ Джеймса Элкинса.

приводит к требованию прозрачности образа, освобожденного от одежды хитрых метафор.

Невозможно не вспомнить здесь, что и театр, и роман, да и сами памфлеты елизаветинской эпохи были пространством не только новой работы вымысла, но и своеобразной преувеличенной аффектации. Воздействие на аудиторию ставилось во главу угла в новом гуманистическом образовании XVI века, а молодые люди репетировали ораторские выступления и любительские театральные постановки еще в школе, учась перевоплощаться, превращаться путем подражания – в тех, кого они хотели убедить.⁸⁶ Опасения Вольфф и Госсона, авторов столь разнесенных по времени эпох, часто кажутся чрезмерными. Однако страх магического слипания слишком красочного, гламурного, нерационального и аффективно заряженного с политической и социальной реальностью в эпохи с нестабильной и многозначной границей между означаемым и означаемым, между вымыслом и документом, между миром и телом, возможно, не столь комичен, как казалось ироничным критикам Госсона. Ведь кого-то эта новая многозначность приводит в сидневский зодиак поэтического воображения, а кого-то – к оскорбленным чувствам, требующим немедленного отмщения.

*Виктория Александровна Мусвик,
к.ф.н., доцент, Лаборатория исследований
визуальности и современной культуры, ЕГУ,
+89671091218,
victoria.musvik@ehu.lt*

⁸⁶ Enterline. 2012.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

Аристотель. 1957 – *Аристотель*. Об искусстве поэзии / Пер. В.Г. Аппельрота, М., 1957.

Гален. 1971 – *Гален К.* О половых органах // Гален К. О назначении частей человеческого тела / Ред. В.Тернавский, книга 14, Москва, 1971.

Кастельветро. 1980 – *Кастельветро Л.* «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная /Перевод М.Андреева // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Общ. ред. Н.П. Козловой, М., 1980 [1570]. С.81-103.

Петрарка. 1981 – *Петрарка Ф.* Инвектива против врача // Эстетика Ренессанса: В 2-х тт. / Ред. В.П. Шестаков, М., 1981, Т.1. С. 17-26.

Сидни. 1980 – *Сидни Ф.* Защита Поэзии / Пер. В.Т. Олейника // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Общ. ред. Н.П. Козловой. М., 1980. [1595] – С. 133-173.

Gosson. [1582] – *Gosson S.* Playes confuted in fiue actions prouing that they are not to be suffred in a Christian common weale, by the waye both the cauils of Thomas Lodge, and the play of playes, written in their defence, and other obiections of players frendes, are truely set downe and directlye aunswared. By Steph. Gosson, stud. Oxon. London: Imprinted for Thomas Gosson dwelling in Pater noster row at the signe of the Sunne, [1582]. Ann Arbor, Oxford: Text Creation Partnership, 2003-01 (EEBO-TCP Phase 1). <http://name.umdl.umich.edu/A01951.0001.001>. Режим доступа: 17.11.2016.

Gosson. 1579 – *Gosson S.* Schoole of Abuse, containing a pleasant invective against Poets, Pipers, Plaiers, Jesters and such like Caterpillars of the Commonwealth, Printed at London, for Thomas VWoodcocke, 1579. <http://www.luminarium.org/renascence-editions/gosson1.html>. Режим доступа: 17.11.2016.

Harrington. 1904 – *Harrington J.* A Preface, or rather a Briefe Apologie of Poetrie, prefixed to the translation of Orlando Furioso// Elizabethan Critical Essays / Ed. G. Smith, L., 1904 [1591] <http://www.bartleby.com/359/22.html>. Режим доступа: 18.11.2016.

Lodge. 1904 – *Lodge T.* A Defence of Poetry, Music, and Stage-plays // Elizabethan Critical Essays / Ed. G. Smith, L. 1904 [1579] <http://www.bartleby.com/359/4.html>. Режим доступа: 18.11.2016

Sandys. 1610 – *Sandys G.* A relation of a journey begun An: Dom: 1610. Fovre bookes. Containing a description of the Turkish Empire, of Ægypt, of the Holy Land, of the remote parts of Italy, and ilands adioyning, L., 1610.

Sidney. 1977 – *Sidney P.* The Countesse of Pembroke's Arcadia / Ed. with. introd. and notes by M.Evans, Hammondsworth (Midd'x), 1977 [1590].

ЛИТЕРАТУРА

Андреев. 2004 – *Андреев М.* Формы прошлого в классической европейской литературе / Высшая школа экономики. Серия WP6 "Гуманитарные исследования". 2004. № 03. https://www.hse.ru/mirror/pubs/lib/data/access/ram/ticket/99/1479205499e212032fa0371fec0319451c2ce75d81/WP6_2004_03.pdf. Режим доступа: 19.11.2016.

Аникст. 1965 – *Аникст А.* Театр эпохи Шекспира. М., 1965

Женетт. 1998 (I) – *Женетт Ж.* Правдоподобие и мотивация // Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры, Т.1, М., 1998. С. 299-320.

Женетт. 1998 (II) – *Женетт Ж.* Вымысел и слог (Fictio et dictio) // Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры, Т.2, М., 1998, С. 342- 451.

Иванов. 2014 – *Иванов Д.* Из истории английского театра // Иностранная литература, 5, 2014. <http://magazines.russ.ru/inostran/2014/5/iv1.html> Ссылка проверена 17.11.2016.

История тела. 2012 – История тела. В 3-х томах, Том 1. От Ренессанса до эпохи Просвещения / Ред. Ален Корбен, Жан Жак Куртин, Жорж Вигарелло. Москва, 2012.

Миллер. 1978 – *Миллер Т.* Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература, М., 1978. С. 5-106.

Мусвик. 2015. – *Мусвик В.* «Одега в старинной манере»: описания костюмов в "Аркадии" Филипа Сидни в контексте разграничения представлений об историческом факте и художественном вымысле на рубеже XVI – XVII веков // Воображение и факт в конструировании виртуальных и художественных миров шекспировской Англии : сб. научн. статей / Отв. ред. и сост. И. Лисович; ред.: В. Макаров, Б. Гайдин, М, 2015. С. 37-62.

Перова. 2012 – *Перова М.* Анализ модели одного пола Т. Лакёра // Вестник Челябинского государственного университета. 2012.

№ 22 (276). Философия. Социология. Культурология. Вып. 27. С. 110–113. <http://www.lib.csu.ru/vch/276/022.pdf> Ссылка проверена 20.11.2016.

Суприянович. 2007 – *Суприянович А.* Слезы рыцаря: штрихи к представлениям о мужественности в средневековых рыцарских романах // *Гендер и общество в истории* / Ред. Репина Л., Стогова А., Суприянович А. М., 2007. С. 418-439.

Тодоров. 1983 – *Тодоров Ц.* Понятие литературы // *Семиотика*, М., 1983. С. 355-370.

Уайтлок. 2015 – *Уайтлок А.* В постели с Елизаветой. Интимная история английского королевского двора, М., 2015.

Фрейденберг. 1998 – *Фрейденберг О.* Образ и понятие // *Фрейденберг О.* Миф и литература древности, М., 1998 [1957]. С.223-622.

Фуко. 1994 – *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук, СПб. 1994.

Хиллман. 2005 – *Хиллман Д.* Миф Анализа [1972], М., 2005.

Чернова. 1987 – *Чернова А.* Все краски мира кроме желтой, М., 1987.

Элиас. 2001 – *Элиас Н.* О процессе цивилизации: Социогенетические и психогенетические исследования, Т.2, М., СПб., 2001.

Avila. 2014 – *Avila E.* Lisa Wolpe Uses Shakespeare To Bend Gender Roles // *American Theater*, August 13, 2014. <http://www.americantheatre.org/2014/08/13/lisa-wolpe-uses-shakespeare-to-bend-gender-roles-around-the-country/> Режим доступа: 21.11.2016.

Bailey. 2007 – *Bailey A.* Flaunting. Style and the Subversive Male Body in Renaissance England, Toronto, 2007.

Billing. 2008 – *Billing C.* Masculinity, Corporality and the English Stage 1580–1635, L., 2008.

Bray. 1982 – *Bray A.* Homosexuality in Renaissance England, Columbia University Press, N.Y., 1982.

Bray. 1994: *Bray A.* Homosexuality and the Signs of Male Friendship in Elizabethan England // *Queering the Renaissance* / Ed J. Goldberg, Durham, 1994. P. 40-61.

Brown & Parolin. 2008 – *Brown P.A., Parolin P.* Women Players in England, 1500-1660: Beyond the All-Male Stage, Farnham, 2008.

Crying in the Middle Ages. 2011 – *Crying in the Middle Ages: Tears of History* / Ed. Elina Gertsman E., L., 2011.

Didi-Huberman. 1990 – *Didi-Huberman.* Devant L'Image, P., 1990.

Elkins. 2008 – *Elkins J.* Six Stories from the End of Representation, Stanford, 2008.

Enterline. 2012 – *Enterline L.* Shakespeare's Schoolroom: Rhetoric, Discipline, Emotion, Philadelphia, 2012.

Foucault. 1978 – *Foucault M.* The History of Sexuality. Introduction / Translated from the French by Robert Hurley, N.Y., 1978.

Foucault. 1980 – *Foucault M.* Le vrai sexe // *Arcadie*, 27 année, no 323, novembre 1980. P. 617-625.

Fumerton. 1991 – *Fumerton P.* Cultural Aesthetics. Renaissance Literature and the Practice of Social Ornament, Chicago, 1991.

Fumerton. 2006 – *Fumerton P.* Unsettled: The Culture of Mobility and the Working Poor in Early Modern England, Chicago, 2006.

Garber. 1997 – *Garber M.* Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety, L., 1997.

Gibson. 2000 – *Gibson J.L.* Squeaking Cleopatras: The Elizabethan Boy Player, Sutton, 2000.

Gifford. 1999 – *Gifford T.* Pastoral, L. and N.Y., 1999.

Glaviano. 2013 – *Glaviano A.* An Interview with Erwin Olaf // *Vogue* Italy, June 2013.
<http://www.vogue.it/en/photography/interviews/2013/06/03/erwin-olaf/>
Режим доступа: 19.11.2016

Gorman. 2006 – *Gorman S.E.* The Theatricality of Transformation: cross-dressing and gender/sexuality spectra on the Elizabethan stage // *CUREJ: College Undergraduate Research Electronic Journal*, University of Pennsylvania, 2006. <http://repository.upenn.edu/curej/11>. Режим доступа: 18.11.2016.

Greenblatt. 1981 – *Greenblatt S.* Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare, Chicago, 1981

Howard. 1988 – *Howard J.* The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England // *Shakespeare Quarterly*, Vol. 39, No. 4. (Winter, 1988). P. 418-440.

Iser. 1993 – *Iser W.* The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology, Baltimore & L. 1993.

Jardine. 1983 – *Jardine L.* Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare, Brighton, 1983.

Jardine. 1992 – *Jardine L.* Twins and Travesties; Gender, Dependency and Sexual Availability in Twelfth Night // *Erotic Politics, Desire on the Renaissance stage* / Ed. S Zimmerman, New York, 1992.

Jones & Stallybrass. 2000 – Renaissance Clothing and the Materials of Memory / Ed Jones A.R., Stallybrass P., Cambridge, 2000.

King. 2013 – *King H.* The One-sex Body on Trial: the Classical and Early Modern Evidence, L. and N.Y., 2013

Laqueur. 1990 – *Laqueur T.* Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud, Harvard, 1990.

Leone. 2011 – *Leone M.* Le voile de Timanthe: essai d'articulation sémiotique // Actes Semiotiques, 2011, N 114.

Levine. 1994 – *Levine L.* Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization, 1579-1642, Cambridge, 1994.

Montagu. 1994 – *Montagu J.* Interpretations of Timanthes's Sacrifice of Iphigenia // Sight and Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich at 85 / Ed. J. Onians, L., 1994. P. 305-325.

Nelson. 1973 – *Nelson W.* Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Storyteller, Cambridge (Mass.), 1973.

Newton. 1975. – *Newton S.M.* Renaissance Theatre Costumes, L., 1975

Orgel. 1989 – *Orgel S.* Nobody's Perfect: Or Why Did the English Stage Take Boys for Women? // South Atlantic Quarterly, 88.I, 1989. P. 7-29.

Orgel. 1997 – *Orgel S.* Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England Cambridge, 1997.

Pollard. 2008 – Shakespeare's Theater: A Sourcebook / Ed. by Pollard T., Hoboken (NJ), 2008.

Poole. 2006 – *Poole K.* Radical Religion from Shakespeare to Milton: Figures of Nonconformity in Early Modern England. Cambridge, 2006.

Ritchin. 2008 – *Ritchin F.* After Photography, N.Y., 2008.

Rocke. 1998 – *Rocke M.* Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence, Oxford, 1998.

Schiermeister. 2013 – *Schiermeister J.R.* Youth In Petticoats: The Early Modern Boy Actor, The All-Male Stage, and Female Performance, Cambridge, 2013. Unpublished Thesis.

Schiermeister. 2015 – *Schiermeister J.R.* The False Issue of the 'Illegality' of Female Performance // Shakespeare Standard, January. 20, 2015. <http://theshakespearestandard.com/false-issue-illegality-female-performance/> Режим доступа: 20.11.2016.

Shapiro. 1994 – *Shapiro M.* Gender in Play on the Shakespearean Stage: Boy Heroines and Female Pages, Ann Arbor, 1994.

Smith. 1904 – *Smith.G.* Introduction // *Elizabethan Critical Essays*, V. 1, L., 1904. P. XXI- XXXI.

Spingarn. 1924 – *Spingarn J.E.* A History of Literary Criticism in the Renaissance, N.Y., 1924.

Stallybrass. 1992 – *Stallybrass P.* Shakespeare, the Individual and the Text // *Cultural Studies* / Ed. L. Grossberg, C.Nelson, P.A.Treichler, L. and N.Y., 1992. P.593-612.

Steiner. 2010 – *Steiner W.* The Real Real Thing. Model in the Mirror of Art, Chicago, 2010.

Todorov. 1977 – *Todorov T.* An Introduction to Verisimilitude // *The Poetics of Prose*, Ithaca (N.Y.), 1977. P 80-88.

Stretton. 2005 – *Stretton T.* Women Waging Law in Elizabethan England, Cambridge, 2005.

Traub. 1992 – *Traub V.* The (In)Significance of 'Lesbian' Desire in Early Modern England // *Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage* /Ed. S. Zimmerman, N.Y., 1992. P. 117-131.

Van den Heuvel. 2011 – *Van den Heuvel M.* Erwin Olaf: The Siege and Relief of Leiden. History Painting Remediated into History Photography // *Depth of Field*, volume 1, no. 1 (October 2011), Leiden, 2011. <http://journal.depthoffield.eu/vol01/nr01/a03/en>. Режим доступа: 19.11.2016.

Vickery. 2010 – *Vickery A.* Behind Closed Doors: At Home in Georgian England, Yale, 2010.

Ward & Trent. 1907-21 – *The Puritan Attack upon the Stage* // *The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes* / Ed. by A.W. Ward, A.R. Waller, W.P. Trent, J. Erskine, S.P. Sherman, and C. Van Doren, 1907-21, Volume VI. The Drama to 1642 (Part II). Online Edition (Bartleby, 2000). <http://www.bartleby.com/216/1408.html> Режим доступа: 17.11.2016.

Weinberg. 1961 – *Weinberg B. A.* The Tradition of Aristoteles' Poetics. Discovery and Exegesis // *Weinberg B. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1961. In 2 vols, V. I. P. 349-423.

West-Pavlov. 2005 – *West-Pavlov R.* Bodies and Their Spaces: System, Crisis and Transformation in Early Modern Theater, L., 2005.

Wilson-Chevalier. 2006 – *Feminising the warrior at Francis I's Fontainebleau* // *Masculinities in Sixteenth-Century France* / Ed. P. Ford, P. White, Cambridge 2006.

Wolff. 2012 – Wolff J. After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy // *Journal of Visual Culture*, April 2012, V. 11, N. 1. P. 3-19.

Zizek. 2003 – *Zizek S. Ideology Today. The Perverse Core of Christianity* // *Zizek S. The Puppet and the Dwarf*, Cambridge (Mass.), 2003. P. 144-171.

ДАМА И ЕЕ КОСТЮМ В МОДНОЙ ГРАВЮРЕ ЭПОХИ ЛЮДОВИКА XIV

Ключевые слова: мода, модная гравюра, костюм, Арну, Боннар, Дьё де Сен-Жан, Трувен, Мариетт, гендер, XVII век.

Аннотация: Объектом рассмотрения в данной статье является модная гравюра – новое явление в сфере репрезентации костюма, появившееся в конце XVII столетия. Формирование этого жанра связано с тем, что внимание все больше концентрируется на женских моделях и костюме. Анализируя различия в репрезентации мужчин и женщин, и значения костюма в их жизни, на основе модной гравюры, автор предлагает интерпретацию причин гендерного дисбаланса в этом жанре.

Когда исследователи рассуждают о феномене моды, речь идет не только об изменении костюма и всего комплекса представлений, связанных с одеждой, но и о культурных механизмах, которые обеспечивают эти трансформации и, равным образом, сам статус и значение «моды» в культуре. В этом отношении XVII столетие породило новое явление, которое, в конечном счете, способствовало формированию феномена моды в современном его понимании. В 1670-х – 1690-х гг. появились и стали невероятно популярными гравюры с изображениями знатных людей в разнообразных костюмах. У этого типа изображений много названий, но наиболее известное и распространенное – «модная гравюра» (*gravure de mode, fashion print*).

Изображения различных костюмов стали популярны еще в позднеренессансный период, когда их можно было увидеть в печатных изданиях самого разного типа, как на отдельных гравюрах, так и в составе книг, на обрамлении карт и т.п. Такие изображения представляли социальное, гендерное и национальное разнообразие костюмов, и, соответственно, в

них акцентировалась функция костюма как маркера социального и культурного отличия и статуса, которая была крайне важна в культуре Средневековья и Нового времени. При всем внимании к строению и деталям костюма, которое нам известно и по ренессансным портретам, эти изображения закрепляли за каждым социальным субъектом определенный тип одежды и потому были далеки от собственно феномена «моды», в основе которого лежит множественность и изменчивость. Новый интерес к вариативности костюма заметен уже в работах Жака Калло, Абрахама Босса и других авторов, затем в публикациях в «Галантном Меркурии»¹, где описывались моды каждого сезона. Однако настоящий успех модных картинок² пришел с появлением модной гравюры, которое исследователи связывают с целой плеядой французских гравюров и издателей последней трети XVII – начала XVIII веков с улицы Сен-Жак в Париже, таких как Жан Лепотр (сотрудничавший с «Галантным Меркурием»), Николя Арну, Анри Трувен, Жан Дьё де Сен-Жан, Жан Мариетт, семейство Боннар, Бернар Пикар и других.

Успех модной гравюры Даниэль Рош связывает с тем, что она была ориентирована на самую широкую публику (в отличие от публикаций Доннэ де Визе в «Галантном Меркурии», которые практически прекратились, не выдержав этой конкуренции в конце 1670-х) – от ценителей искусства гравюры до людей, интересующихся образом жизни аристократов, или просто любящих красивые картинки³. Как отмечает Сара Козн, «модная гравюра представляет собой первый этап потребления моды, которое станет основой экономики

¹ «Галантный Меркурий» (с 1724 г. – «Французский Меркурий») – журнал, выходивший с перерывами с 1672 по 1965 г. Был основан Жаном Доннэ де Визе с целью информировать общество о событиях придворной жизни и публиковать небольшие литературные произведения.

² Исторический обзор модных изображений в Европе с XVI по XIX в. Был сделан Джоном Невинсоном в 60-е гг. XX века. См.: Nevinson. 1967: 65-92.

³ Roche. 1999: 477.

восемнадцатого столетия»⁴. Действительно, хорошо известно, что и развитие, и проблемы экономики перед Великой французской революцией были нередко тесно связаны с феноменом моды. В качестве примера можно привести производство крахмала (использовавшегося и как пудра для волос и париков, и для придания жесткости одежде), на которое уходило изрядное количество пшеницы⁵. Но что еще важнее – это усиливавшаяся социальная мобильность, которая делала значимым статус «модного человека», позволявший до определенной степени затушевывать существовавшие социальные барьеры.

Современные исследователи ставят в заслугу этой группе гравюров и издателей то, что они создали определенный тип изображения – стандартного размера, оформления и содержания – в котором внимание зрителя концентрировалось именно на деталях и устройстве костюма⁶ (в качестве примера см: [Илл.8-11,21,22,25]). И при этом гравюры, выпускавшиеся сначала одиночно, а затем сериями, демонстрировали сезонное и ситуативное разнообразие костюмов в большей степени, нежели социальное. Связано это было с тем, что подавляющее большинство изображений репрезентировало высшее сословие, для образа жизни которого как раз и была характерна множественность костюмов (речь идет не только о количестве, но и типе одежды). Тем самым модную гравюру вписывают в традицию изображений, которая впоследствии будет свойственна модным журналам. Однако, возможно, такая точка зрения несколько однобока, поскольку исходит из того, какой именно тип изображения лег в основу модных журналов конца XVIII – начала XIX столетия. Ситуация же, которая имела место столетием ранее, интересна своим разнообразием и поисками, которые характеризуют появление нового жанра. К модным гравюрам этого периода относят не только упомя-

⁴ Cohen. 1999: 175.

⁵ Винсент. 2015: 51-57.

⁶ Norberg, Rosenbaum. 2014: XV.

нутый тип изображений, но также «модные портреты» (в том числе известных исторических лиц), некоторые аллегории и мифологические сюжеты, а также некоторые галантные сценки. Скорее в заслугу мастерам конца XVII века стоит поставить открытие нового культурного пространства, которое они активно осваивали, используя разные стратегии и наделяя разными значениями. Некоторые из них оказались успешными и прижились, другие были менее востребованы или же, с постепенным оформлением жанра, мигрировали и перестали ассоциироваться с модной гравюрой. Это многообразие было связано не только с новизной культурного явления, но и с тем, что модная гравюра появилась на свет, благодаря художникам, граверам и издателям, а не создателям и продавцам тканей, одежды и аксессуаров. В этом последнем обстоятельстве заключается существенное отличие модной гравюры XVII-XVIII веков от последующих модных журналов. Конечной целью была не столько «реклама» тканей, одежды и аксессуаров, сколько продажа как можно большего числа изображений, чему их разнообразие только способствовало. Известно, что издатели нередко прибегали к незначительным изменениям в деталях композиции [Илл.34-35,43-44], которые позволяли адаптировать его к новым модным веяниям или наделять изображение новым значением⁷.

В формировании поля модной гравюры участвовали и потребители. Как уже было сказано, гравюры делались как одиночными, так и выстраивались в серию. Сами издатели могли собирать и публиковать одним томом тот или иной набор гравюр⁸. Равным образом и покупатели создавали собственные коллекции, отбирая сообразно своим критериям те или иные изображения и нередко переплетая их в отдельный

⁷ Подробнее см.: Сугу. 2016.

⁸ Примером может служить изданная Н. Арну в 1695 г. коллекция из 168 эстампов, один экземпляр которой хранится в Библиотеке Версальского дворца: Collection des estampes.1695.

том⁹. Эти собрания как раз и позволяют говорить о том, что модная гравюра по меньшей мере к середине XVIII столетия (к этому времени относится большинство подобных собраний) воспринималась как особый жанр, имевший целью репрезентацию «моды». И то, какие изображения пользовались наибольшим успехом именно как модные картинки (а не просто как гравюра), тоже в немалой степени способствовало регламентации стратегий репрезентации моды.

Эта ситуация изначального наделения самыми разными значениями и последующего вымывания тех или иных из них по разным причинам, связанным не только с гравюрой как объектом продажи, покупки и коллекционирования, но и самим изображаемым объектом и феноменом моды, будет лежать в основе данного исследования. Но, поскольку данная тема слишком обширна, внимание в данной работе будет сосредоточено на женском костюме, ситуациях, в которых ему придается то или иное значение и самих этих значениях. Фокус на женском костюме обусловлен тем, что в отличие от гравюр XVI столетия, когда соблюдался гендерный баланс, в гравюрах конца XVII – начала XVIII века интерес к моде сопровождается усилением внимания к женским моделям. Модных гравюр с изображением женщин становится не только на порядок больше, нежели изображений мужчин, но они оказываются и гораздо более разнообразными по своему типу. В качестве источников использованы отдельные гравюры из собраний Национальной библиотеки Франции, Библиотеки Версальского дворца, Британского музея, музея Виктории и Альберта и центра Гетти, а также несколько сборников модной гравюры, составленных в XVIII веке. Были отобраны эстампы ведущих мастеров¹⁰, выступавших в качестве законо-

⁹ См., например: *Costumes*. [1688-1689]; *Recueil*. 1750; *Recueil*. LACMA; *Recueil*. Vailland.

¹⁰ Имя «автора» модной гравюры – категория достаточно расплывчатая. Это мог быть как художник, так и гравер или издатель. Ж. Дьё де Сен-Жан был художником и гравером, но не имел собственной типогра-

дателей жанра – Жана Дьё де Сен-Жана (1654?-1695), Николая Арну (1671-1700), Антуана Трувена (1656-1708), братьев Николая (1637-1717), Анри (1642-1711) и Робера (1652-1733)¹¹ Боннаров, а также Жана Мариетта (1660-1742)¹². Их работы обладают разной ценностью с точки зрения искусствоведов, но для нас важно, что работы именно этих авторов чаще всего оказывались в коллекциях и сборниках модных гравюр.

Развитие этого жанра исследователи связывают с расцветом придворной культуры во Франции при Людовике XIV и ростом интереса к аристократическому образу жизни со стороны третьего сословия. Его хорошо передают слова господина де Журдена из комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» – «будете ходить в мещанском платье – никто вам не скажет: “Ваша милость”»¹³.

Комедии Мольера демонстрируют интерес буржуа не только к статусу и привилегиям, но и к образу жизни и моделям поведения, с которым неразрывно связан костюм. Существование модной гравюры также говорит и о формировании своеобразного сообщества (иногда именуемого «модной Республикой» по аналогии с «Республикой словесности»), для

фии. Многие гравюры по его рисункам сделаны Николаем Базеном. Николай Арну – был гравером и издателем, Антуан Трувен совмещал все три профессии. Николай и Анри Боннары были граверами, издателями и торговцами, но в семье был и художник – Робер Боннар. Подробный перечень всех издателей модной гравюры во Франции XVI – начала XX см. в работе Раймона Годрио «Женская модная гравюра во Франции»: Gaudriault. 1983. Также ему принадлежит «Каталог французской модной гравюры от ее происхождения до 1815 г.»: Gaudriault. 1988.

¹¹ Робер Боннар по преимуществу работал как художник, и его инициалы редко появляются на гравюрах братьев. При этом, как отмечает Вероник Мейер, стилистическое единообразие продукции братьев Боннаров, делает невозможным определение того, кому в действительности принадлежит изображение. Meyer. 1997: 265.

¹² Это имя несколько выпадает из приведенного списка, т.к. на многих гравюрах его имя вовсе не обозначено, только адрес типографии/лавки. Gaudriault. 1983: 23.

¹³ Мольер. 1957: II. 418.

которого статус «модника» оказывался не менее важным, нежели другие, более традиционные маркеры социального отличия.¹⁴ Таковыми исследователям видятся основные покупатели и собиратели модной гравюры, и таковыми же в самой гравюре репрезентируются представители высшего общества.

Само слово «модный» или «мода», имело отношение не только к костюму, но к «манере одеваться, выглядеть, говорить»¹⁵. С точки зрения «жеманницы» Като из еще одной комедии Мольера, одежда, речь, манеры теснейшим образом взаимосвязаны, а костюм в первую очередь играет важную коммуникационную и репрезентативную функцию:

*Пристало ли нам принимать людей, которые в хорошем тоне ровно ничего не смыслят? Я готова об заклад побиться, что эти неучтивцы никогда не видали карты Страны нежности, чьи селения Любезные услуги, Любовные послания, Галантные изъяснения и Стихотворные красоты – это для них неведомые края. Ужели вы не замечаете, что самое обличье этих господ говорит об их необразованности и что вид у них крайне непривлекательный? Явиться на любовное свидание в чулках и панталонах одного цвета, без парика, в шляпе без перьев, в кафтане без лент! Ну и прелестники! Хорошо щегольство! Хорошо красноречие! Это невыносимо, это нестерпимо! Еще я заметила, что брыжи у них от плохой мастерицы, а панталоны на целую четверть уже, чем принято.*¹⁶

По мнению Даниэля Роша, одним из главных уроков «Мещанина во дворянстве» как раз является идея о соответствии костюма и образа жизни:

*различные учителя, учитель танцев, учитель музыки, учитель фехтования и философии, невзирая на все их разногласия, учат, что в жизни знатных людей все взаимосвязано, что жест и культура – единое целое.*¹⁷

¹⁴ См. об этом подробнее: Reed. 2014.

¹⁵ Richelet. 1680: II. 43.

¹⁶ Мольер. 1957: I. 246.

¹⁷ Roche. 1999: 92.

Эта значимость репрезентативности костюма и манер его подачи, рассчитанных на визуальный эффект, связана с театральностью аристократической культуры в целом, которая нашла отражение и в модной гравюре, «воспроизводящей нюансы аристократического спектакля»¹⁸.

В нашу задачу не входит вдаваться во все оттенки семантики костюма и ее взаимосвязи с культурой тела, речи, принятыми моделями поведения и т.п. Нас интересует не костюм сам по себе, но те значения, которые ему придаются в модной гравюре и транслируются с ее помощью. Исследователи отмечают, что эти гравюры вряд ли имели своей задачей демонстрацию новейших модных тенденций в одежде и прическах самим членам светского общества. С этой целью обычно использовались восковые куклы, упоминания о которых можно найти, например, в письмах маркизы де Севинье. Так, весной 1671 года она собиралась отправить подобную куклу дочери в Прованс, чтобы наглядно продемонстрировать ей новую прическу¹⁹. мода еще не имела выраженных сезонных ритмов изменений, она была более спонтанна и импульсивна, в большей степени зависела от отдельных людей и событий, а потому и не было нужды постоянно отображать ее изменения. В этом исследователи видят одну из причин того, что Жан Доннэ де Визе, задумавший было регулярную рубрику «Галлантном Меркурии», посвященную моде, в конце концов откасался от этой идеи в пользу эпизодических обзоров²⁰.

Кроме того, современные исследователи вполне резонно задаются вопросом о том, насколько эти гравюры действительно отражают моду тех лет. С одной стороны, мы имеем свидетельство того же Доннэ де Визе о Жане Дьё де Сен-

¹⁸ Cohen. 1999: 174. О связи между костюмом и театром раннего Нового времени см. также: Холландер. 2015: 272-354.

¹⁹ Sévigné. 1972 :I. 195. Lettre à madame de Grignan du 21.03.1671.

²⁰ Как отмечает Ф. Тетар-Виттю немаловажной причиной были и споры о привилегиях на издание между различными гильдиями. Tétart-Vittu. 2014: 5.

Жане, которого он именуется «галантным мужчиной, сведущем в моде», который «не упускает ничего, что может знать самый образцовый кавалер»²¹. С другой, как отмечает Франсуаз Тетарт-Виттю, образцами для модной гравюры нередко служили портреты или модели для театральных постановок и придворных празднеств (в особенности это заметно в аллегориях и гравюрах на мифологические сюжеты, где, как правило, изображались аристократические стилизации под античные одеяния [Илл.41], а значит – не самые актуальные модели одежды²². И если модели летних и зимних нарядов можно было подглядеть на променадах и в парке Версаля, то все, что касается домашнего платья и «образа жизни», в гораздо большей степени отражает фантазии третьего сословия о жизни высшего общества (и мужские²³ фантазии о модных знатных дамах), навеянные галантной литературой, сплетнями и анекдотами, театральными постановками, гендерными стереотипами и т.п. С этой точки зрения изобилие женских образов и стереотипы о моде как женском явлении представляются неслучайными и заслуживают отдельного исследования.

Две самых общих характеристики образа жизни знатных особ, которые репрезентирует модная гравюра – это роскошь и незанятость трудом. Роскошные вещи, как отмечал Жан Бодрийяр, с одной стороны функционируют как предметы потребления, и с этой возможностью приобщения к предметам роскоши, ограниченной пока еще не только финансовыми средствами, но и законом, связывают сам феномен моды – это и есть возможность быть модным. С другой стороны, что также немаловажно в вопросах моды, эти вещи выполняют «роль знаков отличия, каковые глубоко иерархизированы»²⁴. Роскошь в модной гравюре выражает, прежде всего, само

²¹ Cit. d'après: Thépaut-Cabasset. 2010: 99.

²² Tétart-Vittu. 2014: 6.

²³ Подавляющее большинство художников, гравюров и издателей (т.е. тех, кто участвовал в создании гравюры) – мужчины.

²⁴ Бодрийяр. 2006: 122.

множество одежды и каждый сложноустроенный костюм в отдельности, богато декорированный лентами и кружевами, пуговицами, дополненный дорогостоящими аксессуарами [Илл. 1,3,8,9,15,16,38] вроде трости, муфты или веера и украшениями. Иногда в названии гравюры особо упоминается ткань, из которой сделан наряд, особенно, если речь идет о заморской ткани [Илл. 21], роскошь вообще ассоциируется с обладанием редкими и дорогостоящими вещами, особенно диковинками с востока или из Нового Света, поэтому в композицию модной гравюры нередко добавляются попугаи и мартышки, слуги-негритята, кофе или табак, а к костюму - китайский зонтик от солнца, меховая муфта или жемчужные бусы и т.п. [Илл. 8,14,16,19,22,35,40,43]. Но «роскошь» – это еще и те элементы костюма или аксессуары, которые были привилегией дворянства. К их числу относился веер, который был непременным атрибутом публичного женского одевания знатной дамы в модной гравюре, перчатки, шпага, шляпа с перьями или мужской парик²⁵. Необходимо помнить, что публичный костюм в первую очередь репрезентировал статус его владельца, но эти знаки статуса имеют отношение и к гендерном различиям.

Вальяжная, но элегантная поза ничем не занятого человека, наделенная театральной экспрессивностью жеста, отличает изображение дворянина, от репрезентации представителей третьего сословия в той же мере, как и детали костюма. При этом мы всегда имеем дело с социальным типом, а не с портретом. Даже в модных портретах²⁶ собственно физическое сходство минимально, нередко даже одна и та же заготовка могла использоваться в гравюрных «портретах» разных лиц. Как пишет Сара Коэн, «фигуры кажутся практически

²⁵ О семиотике различных аксессуаров костюма см.: Винсент. 2015.

²⁶ «Изобретение» модных портретов считается заслугой семейства Боннар. Как отмечает Раймон Годриу, «это придавало изображаемым костюмам знак подлинности, поскольку мода делалась при дворе». Gaudriault. 1983: 20.

единым телом в бесконечном разнообразии поз и одежд»²⁷. Индивидуальность этим образам придает не достоверность физического облика, а точное отображение социального статуса и имя, указанное в подписи.

Особенно любопытна репрезентация монархов и членов королевских семей. Король, а наибольшее внимание, конечно уделено Людовику XIV [Илл.1-2²⁸], представлен не только, а порой и не столько как правитель (его почти никогда не изображали с символами королевской власти), но как персона, находящаяся на вершине пирамиды славы и привилегий и символизирующая собой модный и роскошный образ жизни. Само имя в подписи обозначает его превосходство над всеми – в своей краткости («Людовик Великий» или попросту «Король» [Илл. 2]), или витиеватости – «Людовик Великий, вызывающий ужас и восхищение во вселенной» [Илл. 1]. Король изображен стоящим или стоящим. В первом случае [Илл. 1] прекрасно видны все детали его невероятно богато украшенного костюма, который сам по себе отличает его от всех прочих. Расшитая ткань, богатая отделка, включая меховую опушку, украшенный драгоценными камнями эфес шпаги, огромный парик, нередко спускающийся почти до талии, знаки ордена Святого Духа, платок, богато отделанный кружевами – вот отличительные признаки короля. Во втором само положение тела изобличает королевскую персону [Илл. 2]. В модных портретах сидячее положение для мужчины²⁹ – привилегия члена королевской семьи (даже побочные дети короля изображаются стоя) либо представителя высшего духовенства, и как таковая она оказывается важным знаком «модного» образа монарха.

Остальные представители дворянства сидят, только если только изображены в компании дам или в кругу семьи, муж-

²⁷ Cohen. 1999: 175.

²⁸ Другие модные портреты короля см.в: Recueil. 1750: II, f.10-17.

²⁹ За исключением довольно редких изображений в «частном пространстве» дома.

чин в модной гравюре вообще нечасто изображали сидя, в отличие от женщин (см. ниже), но, как уже говорилось выше, сама поза – вальяжная, импозантная, демонстративно элегантная свидетельствует о высоком положении. Род занятий также нередко появляется в модных портретах дворян, но не как профессия, а как элемент славы, статуса и приближенности к власти. Король чаще всего изображался как воин-победитель, но могли быть и другие «статусы», не менее политически значимые³⁰. Для аристократа – это воинское прираще, для прочих – придворные, церковные и государственные должности [Илл. 3-6].

Статус «модника» обеспечивается прежде всего положением в свете, которое зависит не только от происхождения и титулов, но и от личной славы и известности³¹, и доступа к предметам роскоши (и во всем этом король также вне конкуренции). В этой связи имя, указанное на подписи, имело гораздо большее значение, чем портретное сходство, тем более, что за пределами высшего общества мало кто знал модных персонажей в лицо.

Быть модным и быть известным чем-то, вызывать интерес к своей персоне – это очень близкие статусы, не случайно в модных портретах появляются не только блестящие придворные и военачальники, но и прелаты. В некоторых случаях статус «модника» может показаться для нас курьезом, как например, в случае с модными портретами янсенистов, ярых критиков светской суетности. Особенно примечателен портрет аббата Арно [Илл.4], которому посвящено исследование Паскаль Кюжи и Реми Матиса. В отличие от большинства

³⁰ Например, английского короля Якова II особенно после событий Славной революции 1688-1689 гг. изображали королем-католиком, коленипреклоненным в молитве. См.: Bonnart H. s.d. 8; Recueil.1750: IV,75 (Trouvain H. Jacques 2d. Roy d'Angleterre. 1694).

³¹ См., например, стихотворную подпись к «модному портрету» Жана-Батиста Люлли [Илл. 6], которая сообщает о славе, которая коррелирует с близостью к королю.

прелатов, аббат Арно изображен наподобие «галантных аббатов» из модных гравюр. Его поза, одеяние, театральные жесты, выглядывающий из-под сутаны носок туфли, свидетельствуют, по мнению исследователей, о том, что «мода» заключалась не столько в новизне и современности одежды, сколько в своего рода «светскости», ассоциировавшейся с дворянским статусом и близостью к власти»³².

Однако это утверждение нуждается в некотором уточнении, связанном с гендерным аспектом. Для мужчин мода и светскость неразрывно связаны с их публичной деятельностью и публичным статусом, что демонстрируют как модные гравюры в целом, так и модные портреты в частности. С женщинами дело обстоит несколько сложнее. Тип изображения, аналогичный мужским портретам также предполагает фигуру в пол оборота [Илл. 15,16,21,22,25], элегантные жесты, шикарно отделанное платье, фонтанж или просто модную прическу. В качестве аксессуаров парадного одеяния (а значит статуса) выступают украшения (преимущественно жемчуг) и/или крестик, а также веер, они же являются и гендерными маркерами. При этом отличить королеву от ее придворных дам можно по иным критериям, чем в случае с королем. Визуальным отличием королевы [Илл.14], также ставящим ее на вершину модной иерархии, является горностаевая мантия или меховая опушка платья, поскольку у других дорогостоящие меха встречаются только в муфтах, корона (как правило лежащая рядом на специальном столике, а также специальная бархатная подушка, подкладывавшаяся под колени (при молитве) или под локоть, если королева изображалась сидя)³³.

Изображений французской королевы Марии-Терезии, супруги Людовика XIV, очень немного, ибо она скончалась в 1683 г., т.е. до расцвета жанра модной гравюры. А вот изоб-

³² Cugy, Mathis. 2012.

³³ Правом пользоваться ими имели и представительницы высшей титулованной знати, но в модной гравюре она появляется только в изображениях королев.

ражения второй морганатической супруги короля – маркизы де Ментенон крайне любопытны [Илл.15]. Мы, конечно не найдем в этих гравюрах изображения короны, но горностаевая отделка платья (не мантия), бархатная подушечка (как правило у ног, символизировавшая набожность маркизы, как и книга в руках) - свидетельствуют о ее принадлежности к королевской семье.

Королевы часто изображаются сидя, но в отличие от мужчин, многих дам, даже не принадлежащих к правящим фамилиям, также можно увидеть в этой позе [Илл.18,19,24,26]. Право сидеть – в том числе в присутствии короля («право табурета») – это гендерная привилегия дам высокого положения, но привилегия значимая не только в публичном пространстве двора. Другие разновидности модной гравюры, не связанные с изображением конкретных известных лиц, показывают, что сидячее положение для женщины помимо обозначения высокого статуса вызывает и другие ассоциации. Эта поза примечательна еще и тем, что позволяет увидеть очертания частей тела, как правило, полностью скрытых одеждой, и в силу этого наделенного эротическими коннотациями, в особенности ног [Илл. 19,27,29,30,36,37,41]. Тогда как красоту мужских ног лучше всего демонстрировать в положении стоя³⁴.

Одним из наиболее очевидных отличий женских изображений, проявляющееся, хоть и в разной степени, во всех разновидностях модной гравюры – это помещение модной дамы в «частное» пространство дома [Илл. 18,19,26,29,41]. Интерес вызывает не столько «естественная» ассоциация женщины и частного пространства, сколько наделение последнего модным статусом. Этому модному месту соответствует и определенный вид костюма – дезабийе [Илл. 19,25-27,33-36], или домашнее дамское платье, как его определяет словарь Ри-

³⁴ О том, как одежда и позы в портретах выставляла на показ мужские ноги см.: Винсент. 2015: 129-135.

шле³⁵, и неглиже. Причем этот тип женского костюма имеет свои разновидности. Изображений мужчин в аналогичной одежде [Илл.7,13], можно встретить буквально единицы, хотя, как свидетельствует портной господина де Журдена, «вся знать по утрам носит такие халаты».³⁶ Вообще надо сказать, что если не меньше половины женских образов помещена в это пространство дома, то подобных мужских очень мало, почти все из них в действительности изображают смешанную кампанию [Илл.20,37] и, как свидетельствуют подписи, о которых речь пойдет ниже, акцент в них делается на фигуре женщины.

По всей видимости, эту значимость дома как модного женского пространства следует связать с культурным статусом салонов, имевших большое значение и репутацию даже в последние годы правления Людовика XIV. Интересно, что, несмотря на то, что салоны будут продолжать играть очень заметную роль в дворянской культуре на протяжении всего XVIII и даже XIX столетия, 100 лет спустя после появления модной гравюры интерес к дому как пространству моды будет почти вытеснен пространством за его пределами. Естественным и нейтральным фоном для модной женщины станет природа [Илл.23] – парки и сады, которых в конце XVII века видим отнюдь не нейтральными: это либо место галантных ухаживаний, либо знак высокого («модного») статуса – регулярный сад при дворце [Илл.5,16,36]. С «частным» пространством дома и особенно окружающего его сада ассоциировалась в XVII веке не только галантная культура, но и подходящее к случаю более свободное и более открытое одеяние. С другой стороны, внимание граверов может быть связано и с тем, что салонная культура и домашний костюм – это то, что с легкостью могли копировать представительницы третьего сословия в своем желании приобщиться к элитарному образу жизни, в отличие от публичной активности и парадных одеяний, многие элементы которого были регламентированы даже

³⁵ Richelet. 1680: I. 235.

³⁶ Мольер. 1957: II. 401.

на законодательном уровне. Последнее обстоятельство также могло иметь значение в усиливавшейся ассоциации моды с женской сферой активности. У представительниц буржуазии было больше возможностей использовать одежду для обозначения своих претензий на высокое положение, нежели у их отцов и мужей.

Как и салонную культуру, это «домашнее» пространство сложно определить как частное. В модной гравюре весьма много внимания уделяется дамскому туалету [Илл.30-34], вплоть до весьма интимных с нашей точки зрения подробностей, раскованных поз и пикантных ситуаций. Эти мизансцены зачастую наделяются галантными и даже эротическими коннотациями. Однако, невзирая на эти ассоциации (а порой и поддерживая их), сцена туалета нередко используется и в модных портретах дам вплоть до королевских особ³⁷, у которых туалет и вовсе не был частным делом [Илл. 18]. Изображения маркизы де Ментенон заметно выделяются при этом среди прочих, т.к. лишены галантных коннотаций. Это связано не столько с характером маркизы, сколько с ее двойственным положением (она не королева), которые эти аллюзии сделали бы совсем щекотливым.

И все же, как мне представляется, эта разновидность модной гравюры свидетельствует о постепенном формировании представлений о частном и интимном (о чем говорят элементы вуайеризма, нередко дублируемые за счет введения подглядывающего персонажа; [Илл. 33-35]), которые вызывают ассоциации с формирующимся в это время жанром эротической и порнографической гравюры. И сама сцена туалета уже здесь обретает эротические коннотации, делающие ее столь популярной в живописи и гравюре XVIII века.

Туалет – ключевая сцена, связывающая женщину с «модой», репрезентирующая последнюю как сферу активных уси-

³⁷ См., например, портрет английской королевы Марии II (Trouvain Н. Marie-Anne Stuard Princesse d'Orange (1694) // Recueil. 1750 :IV.96.)

лий женщин, искусство, спектакль и маскарад. Но туалет – это не обретение «модного» образа, ибо знатная дама – модна по определению. Даже едва встав с постели, она оказывается включена в пространство моды [Илл. 25,35]. Скорее напротив, туалет – сам по себе часть модного (театрального) образа жизни, репрезентируемого в гравюрах, а также сцена, наиболее открыто демонстрирующая гендерную специфику моды и в том числе костюма, являющегося инструментом женского влияния.

Описывая гравюру Николая Боннара «Знатная девица, играющая на клавесине» [Илл.28], Паскаль Кюжи отмечает:

она изображает молодую модель, чье лицо и тело соответствует своеобразному канону и дает тщательное визуальное описание одежды, тканей и различных аксессуаров, призванных ее украсить, и, что вероятно еще более значимо, акцентирует активность персонажа.

Исследовательница объясняет это тем, что «в этот период мода ассоциировалась с занятиями “благородных” людей не в меньшей степени, чем с их одеждой»³⁸. Для мужчин «занятия» – это их публичная активность, неразрывным образом связанная со славой, почестями, должностями и статусом. Но эти занятия обозначаются символически, не предполагая никаких усилий. Мужчины [Илл.1-11] в подавляющем большинстве случаев представлены ничем не занятыми и в статичной позе (за исключением тех случаев, когда они находятся в компании женщин или играют на музыкальных инструментах). Интересно, что фехтование или конные состязания, или другие физические упражнения, ассоциируемые с благородным сословием, совершенно выпадают из поля внимания модной гравюры³⁹. Аристократ-воин уступает место придворному кавалеру с иными занятиями и иной презентацией тела⁴⁰.

³⁸ Cugy. 2015: 253

³⁹ Хотя их еще можно увидеть в гравюрах Ж. Калло.

⁴⁰ Об этой трансформации см.: Вигарелло. 2012: 169-195. С этой трансформацией связаны и появляющиеся в модной гравюре сцены подвижных игр, позволяющие выставить напоказ и тело, и костюм.

Женщины же, напротив, нередко изображены за каким-то занятием, или в движении [Илл. 27-35]. Даже если они просто сидят в кресле, нередко подпись дает нам понять, что какое-то действие вот-вот свершится или уже совершается [Илл.19,24].

Все это можно было бы не принимать во внимание, т.к. число образов, подобным мужским – с довольно статичными фигурами на нейтральном фоне, также весьма велико. Но есть еще одна разновидность гравюр, которая подтверждает эти наблюдения. Это гравюры, которые сопровождаются четверостишием [Илл.2,6,9-13,27,29,30,32.36-40,42-44], обыгрывающим изображение. Такие гравюры делали братья Боннар и Николя Арну. Если в модных портретах эти подписи характеризовали персонажа [Илл.2,6], то в остальных разновидностях модной гравюры они имели непосредственное отношение к представлениям о модном образе жизни, поскольку так или иначе обыгрывали тему удовольствия. И в подавляющем большинстве случаев (за исключением упомянутых портретов, а также некоторых аллегорий) речь идет об удовольствиях галантных отношений. Не случайно в приведенном выше высказывании Като из «Смешных жеманниц» Мольера костюм оказывается особенно важен в контексте «ухаживания».

С одной стороны, стихотворные подписи вводят нас в привычное риторическое пространство галантной культуры, с которым она преимущественно и ассоциируется – пространство текстов, в которых она репрезентируется, и пространство слов, в котором осуществляются галантные отношения. И хотя галантная культура, по словам Алена Виала, стремится к многообразию и «объединяет все искусства ради восхваления радостей мирной жизни»,⁴¹ в основе этого баланса лежит слово. В модной гравюре мы видим похожую ситуацию, не случайно исследователи говорят не о моде как тенденциях в одежде, а об образе жизни. Галантность является его частью и репрезентируется порой даже как предмет национальной гордости

⁴¹ Viala. 2008: 166.

[Илл.9,40]. В свою очередь «любовь» это и элемент этого образа жизни и галантной культуры, и их результат. Все наслаждения, конструирующие модный образ жизни аристократов, в конечном счете, способствуют ее возникновению [Илл. 12,27,42]. Но слова как таковые появляются нечасто, и, что интересно – только в отношении поведения мужчин. Если же речь идет о женщинах, то акцентируется красота голоса, а не содержание речей. Во многих гравюрах в самом изображении на первый взгляд нет ничего, отсылающего к любовным приключениям, они предельно нейтральны и только текст рифмованной подписи конструирует это галантное значение [Илл. 10,12,27,29]. Основное же внимание в репрезентации галантной культуры уделяется визуальной составляющей – внешнему облику с одной стороны и взгляду – с другой [Илл.30,37-39]. Все остальное – музыка, яства, танцы, игры, антураж, равно как и слова – лишь дополняет и усиливает их воздействие.

В этой связи интересно активное привлечение жанра аллегорий для репрезентации моды, также изменяющее баланс между вербальной и визуальной репрезентации. Если на заре Нового времени первые сборники аллегорий выходили без иллюстраций, то теперь многие из них не нуждаются в вербальном пояснении [Илл.41], или пояснение касается вовсе не сути понятия [Илл.42]. В любом случае, изображение, как и в случае с портретами несет в себе значение, которого нет в тексте, но которое составляет саму суть жанра модной гравюры. Сама мода в этих разновидностях модной гравюры представлена только визуально и совершенно не фиксируется словесно. Как и многие аллегории она считывается визуально, это модный образ, стиль жизни, свойственный элите общества. Пояснения потребуются ближе к концу столетия [Илл.23], когда возникнет необходимость не просто обозначить существование моды как оппозицию ее отсутствию, но противопоставить модное не-модному, устаревшему, для чего необходимо раскрыть устройство костюма и подчеркнуть его новизну.

В таком контексте возникает еще одно важное отличие репрезентации женщин в модной гравюре. Для них сфера галантных отношений есть сфера постоянного приложения усилий, причем единственная такая сфера, ибо модная гравюра дает нам понять: чем бы ни занималась женщина, она в действительности занята только любовными приключениями [Илл.27,32,39], и в особенности это касается всевозможных ухищрений, связанных с изменением ее внешнего облика. Достаточно статичные позы мужчин соответствуют и их большей пассивности в галантных отношениях, их внешний облик и сладкие песнопения производят необходимый эффект словно бы сами по себе [Илл.10], даже порой вразрез с их собственными намерениями. Есть только одно изображение прихорашивающегося кавалера [Илл.11], целью которого является отнюдь не успех у дам, а положение «важного человека». Единственный вид их «галантной» активности – сексуальный – остается завуалирован в стихах [Илл. 12,40]. В образах женщин, напротив постоянно подчеркивается активная позиция, связанная как с образом действий в отношении мужчин [Илл.27,29,39], так и с усилиями по умножению эффекта, производимого природной красотой [Илл.30,32]. Даже мужской и женский взгляд представлены по-разному. Женский взгляд – это действие, имеющее своей целью соблазнение [Илл. 37, 38], мужской – это оценка ее внешнего облика [Илл. 30, 38]. Женщина в модной гравюре все время является объектом оценивающего мужского взгляда⁴², но сам мужской взгляд является постоянным объектом женских усилий и манипуляций. В силу этого, костюм, украшения, прическа играют в жизни модной женщины гораздо более важную роль, позволяя притягивать мужские взгляды. Все этим недостаточно просто обладать и носить (как это представлено в мужских образах), костюм требует постоянного взаимодействия (то и дело изменяющегося баланса между декоративностью и

⁴² Что представлено не только в подписях, но и в изображении [Илл. 20,35-37,40,42].

наготой; [Илл. 43-44]) для обеспечения наиболее сильного эффекта. Костюм не столько скрывает, сколько драпирует женскую ногу, которая в галантной культуре (во всяком случае, в ее репрезентации в модной гравюре) всегда присутствует под одеждой [Илл.30,33,34,44]. Не стоит забывать, что знатные дамы того времени не носили нижнего белья, между костюмом и телом не было никакого дополнительного покрова. Платье действительно было искусной драпировкой наготы.

И в этих манипуляциях со своим внешним обликом заключается залог женского успеха и женкой власти. Но в этом же заключается и суть моды, которая также представлена как сфера активности женщин. Костюм оказывается своеобразным гендерным маркером: женщины прилагают усилия по его формированию, женщины активно используют его возможности (одевания-раздевания, украшения, поза или движения и т.п.). И даже сама гравюра является пространством женской активности. Как свидетельствуют источники, женщины занимались раскрашиванием купленных гравюр, конструируя те или иные цветовые решения⁴³. Кроме того, гравюры использовались как основа для аппликации из кусочков ткани и кружев⁴⁴.

Нарождающийся жанр модной гравюры демонстрирует власть женщин в пространстве визуального, заставляющий задуматься о том, не способствовал ли поворот в сторону визуального восприятия в европейской культуре на рубеже Нового времени росту влияния и претензий женщин в культуре «модерности»? Но гравюры делают очевидным и более сильное воздействие визуальных стратегий и образов в сравнении со стратегиями и образами вербальными, при том, что они представлены как преимущественно мужские.

⁴³ См., например, запись в дневнике Сэмюэля Пипса: «заглянул к Фейторну, чтобы купить несколько гравюр своей жене, дабы она рисовала зимой» (07.11.1666). Рerys. 2003-2016. Среди представленных иллюстраций есть несколько раскрашенных гравюр [Илл.2,3,5,8-13,16,17,21,22,25-27,30,34].

⁴⁴ См. об этом: Dolan. 2011

В этот период развития жанра модной гравюры можно видеть большое разнообразие сочетаний визуальных и вербальных стратегий репрезентации, которые вместе могут придавать модной гравюре очень широкий спектр значений от морализаторства и иронии до более или менее откровенных сексуальных намеков. В особенности это свойственно гравюрам со стихотворными подписями, имеющих трехуровневую структуру значений: изображение, название и рифмованная подпись. Каждый из них может задавать разные значения, дополняющие друг друга. Примером может служить гравюра Николая Арну «Дама-парикмахер» [Илл.32]. Она входит в серию изображений профессий, служащих созданию модного облика, и обозначенных в названии («Французский дамский обувщик», «Прекрасная цирюльница» и др.). Стихотворная подпись конструирует галантное значение, повествуя об истинном назначении искусства куафера и моды в целом:

*Искусно можно спрятать годы
Под модною, изящною прической.
Искусство ведь не хуже, чем природа,
Поймать поможет кавалеров ловко⁴⁵.*

Изображение представляет нам одновременно работу парикмахера, сцену дамского туалета, которому, как мы видели, уделяется немало внимания в модной гравюре и при этом служит продолжением идеи, высказанной в подписи. На переднем плане из под платья виднеется кошачий хвост – намек на «кота в мешке» (*chat en poche*), которому уподобляется дама, стремящаяся изменить свой внешний облик. Прическа, как и костюм, тоже является покровом наготы – истинного телесного облика.

И если говорить о галантной тематике, доминирующей в модной гравюре, то разные авторы используют разные стратегии ее конструирования. Более откровенный визуальный образ может сочетаться с более откровенным высказыванием, или же что-то одно (визуальный образ или подпись) может

⁴⁵ Здесь и далее рифмованный перевод мой – А.С.

быть вполне нейтральным, и галантное значение придаваться гравюре за счет другой составляющей. И в этом отношении интересно, какие типы изображений в конечном счете ассоциировались с модой у их потребителей. Конечно, здесь имело значение множество факторов, но в целом сборники гравюр, которые создавались покупателями, свидетельствуют о том, что предпочтения отдавались нейтральным образам или же тем, в которых галантное значение конструировалось в тексте, а не в картинке, даже если намек был отнюдь не возвышенного свойства [Илл.12,40]⁴⁶. По всей видимости, все это связано с интересом к эротической культуре и развитием соответствующей тематики и в литературе, и в визуальных искусствах, особенно нарождающемся жанре порнографии. Этот интерес сопровождался открытием того, что, по меньшей мере в сфере конструирования галантных и эротических смыслов, язык является более гибким инструментом, он позволяет смягчить или завуалировать эротический или сексуальный намек. То же значение, явленное визуально, оказывается более прямолинейным и опасным.

Возможно, в конечном итоге развитие модной гравюры и дифференциация различных жанров, а также развитие моды как таковой, в особенности женской моды того времени, позволявшей, в отличие от современной культуры, при помощи минимальных манипуляций с платьем, преимущественно в зоне декольте [Илл.43-44] и даже положением тела радикально изменить коннотации собственного образа, идут рука об руку.

*Анна Вячеславовна Стогова
к.и.н, с.н.с. Центра гендерной истории ИВИ РАН,
доцент Кафедры истории и теории культуры
Отделения социокультурных исследований РГГУ
+7(495)9544489
anna100gova@yandex.ru*

⁴⁶ Лишь в одном из рассмотренных сборников в самом конце присутствуют две «откровенные» гравюры. Costumes. [1688-1689].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ*

Мольер 1957 – *Мольер Ж.-Б.* Собрание сочинений в 3 тт. М.: Гос. Изд. Худ. Лит., 1957.

Arnoult. s.d. 1 – *Arnoult N.* Femme de Qualité en attendant Visite. s.d. (BNF Arsenal EST-368 (184))

Arnoult. s.d. 2 – *Arnoult N.* Louis le Grand la Terreur et l'admiration de l'Univers. s.d. // // Recueil. Collection Michel Hennin. Estampes relatives à l'Histoire de France. V. 87. F. 2 (BNF Reserve QB-201 (87))

Arnoult. s.d. 3 – *Arnoult N.* Madame la Duchesse de Bouillon en des habille negligé. s.d. (BM 1917,1208.3815)

Bonnart H. s.d. 1 – *Bonnart H.* Gentilhomme. s.d. (Recueil. LACMA)

Bonnart H. s.d. 2 – *Bonnart H.* L'eau. s.d. (V&A. E.21370-1957)

Bonnart H. s.d. 3 – *Bonnart H.* Le Roy. s.d. (Versailles. INV.GRAV 2063)

Bonnart H. s.d. 4 – *Bonnart H.* Le Roy d'Angleterre. s.d. // Recueil. Collection Michel Hennin. Estampes relatives à l'Histoire de France. V. 76. F. 5 (BNF RESERVE QB-201 (76))

Bonnart H. s.d. 5 – *Bonnart H.* Madame la Marquise de Mauleuvrier. s.d. // Recueil. Collection Michel Hennin. Estampes relatives à l'Histoire de France. V. 70. F. 53 (BNF Reserve QB-201 (70))

Bonnart H. s.d. 6 – *Bonnart H.* Monsieur le Comte de Marsan. s.d. (Versailles. INV.GRAV 2061)

Bonnart N. s.d. 1 – *Bonnart N.* Aminte en son Cabinet. s.d. (BM 1886,1122.35)

Bonnart N. s.d. 2 – *Bonnart N.* Fille de qualité jouant du Clavessin. s.d. (BNF Reserve ZF-49-BOITE PET FO)

Bonnart N. s.d. 3 – *Bonnart N.* Marie Casimir Reine de Pologne. s.d. (BM 1917,1208.3557)

* При наличии нескольких экземпляров одной гравюры для упоминания в списке источников предпочтение отдавалось сборникам модных гравюр перед отдельными экземплярами и раскрашенным в ручную экземплярам перед сохранившимися первозданный вид – *А.С.*

Bonnart R. s.d. – *Bonnart R.* Louis Joseph Duc de Vendôme. s.d. (Versailles. INV.GRAV 2068)

Collection. 1695 – Collection des estampes illuminées represent le siècle, et la cour de Louis le Grand. Paris: N. Arnoult, 1695 (Versailles. Gr 213)

Costumes. [1688-1689] – Costumes français du 17^e siècle.[P., appr. 1688-1689]. (GRI. 2992-067 2012.PR.39)

Gallerie. 1778 – Gallerie des modes et costumes français dessinés d'après nature. P. : Chez les Srs Esnauts et Rapilly, 1778.

Pepys. 2003-2016 – *Pepys S.* The Diary of Samuel Pepys. С интернет портала [Pepysdiary.com](http://www.pepysdiary.com). Режим доступа: <http://www.pepysdiary.com/diary/1666/11/> (13.11.16)

Recueil. 1750 – Recueil de modes. [Paris]: [s.n.], [ca 1750] Vol. 2-5, 7-8. (Bibliothèque-musée de l'Opéra : RES-926 (6-11))

Recueil. LACMA – Recueil des modes de la cour de France. [France] : [1670- circa 1693, bound 1703-1704] (LACMA, M.2002.57.1-.190)

Recueil. Vailland – Recueil de gravures de mode française du 17^e siècle [France] : [s.d.] (Médiathèque Elisabeth & Roger Vailland M154)

Richelet. 1680 – *Richelet P.* Dictionnaire françois : contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes... Genève: Chez Jean Herman Widerhold, 1680.

Saint Jean. 1683a – *Saint Jean de. J-D.* Dame en deshabillé du matin. 1683 (BNF Arsenal EST-368 (137))

Saint Jean. 1683b – *Saint Jean de. J-D.* Dame se promenant a la Campagne. 1683 // Recueil. Collection Michel Hennin. Estampes relatives à l'Histoire de France. V. 60. F. 53 (BNF Reserve QB-201 (60))

Saint Jean. 1685a – *Saint Jean de. J-D.* Femme de qualité déshabillée pour le bain. 1685. (BNF Arsenal EST-368 (382))

Saint Jean. 1685b – *Saint Jean de. J-D.* Femme de qualité en robe de chambre d'hiver. 1685 (BNF Arsenal EST-368 (156))

Saint Jean. 1688 – *Saint Jean de. J-D.* Femme de Qualité en Deshabillé Sortant du Lit. 1688 // Recueil. Collection Michel Hennin. Estampes relatives à l'Histoire de France. V. 64. F. 54 (BNF Reserve QB-201 (64))

Saint Jean. 1695 – *Saint Jean de. J-D. Femme de qualité déshabillée pour le bain. 1695* (Versailles. INV.GRAV 4683)

Séigné. 1972 – *Séigné M.M. de. Correspondance en 3 vol. P.: Gallimard, 1972*

Trouvain. s.d. 1 – *Trouvain H. Madame de Maintenon. s.d. // Recueil. Collection Michel Hennin. Estampes relatives à l'Histoire de France. V. 88. F. 50* (BNF Reserve QB-201 (88))

Trouvain. s.d. 2 – *Trouvain H. Madame la Duchesse du Maine. s.d. (Versailles. INV.GRAV 2334)*

Trouvain. s.d. 3 – *Trouvain H. Madame la Marquise de Grancey. s.d. (BNF VM PHOT MIRI-14 (250))*

ЛИТЕРАТУРА

Бодрийяр. 2006 – *Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика; Культурная революция, 2006.*

Вигарелло. 2012 – *Вигарелло Ж. Упражнения благородного сословия // История тела в 3-х тт./ под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Том. 1. М.: НЛЮ, 2012*

Винсент. 2015 – *Винсент С. Дж. Анатомия моды. Манера одеваться от эпохи Возрождения до наших дней. М.: НЛЮ, 2015.*

Холландер. 2015 – *Холландер Э. Взгляд сквозь одежду. М.: НЛЮ, 2015.*

Cohen. 1999 – *Cohen S. Masquerade as Mode in the French Fashion Print // The Clothes That Wear Us: Essays on Dressing and Transgressing in Eighteenth-Century Culture / Ed. by J. Munns, P. Richards. Newark: University of Delaware Press, 1999. P. 174-207*

Cugy, Mathis. 2012 – *Cugy P., Mathis R. Le janséniste et la mode. Un portrait «inconnu» de l'abbé Arnault // Ad Vivum. L'estampe et le dessin ancien à la BnF. Decembre. 2012* С интернет-портала «Hyptheses. org». Режим доступа: <https://estampe.hypotheses.org/tag/gravure-de-mode> (12.11.16)

Cugy. 2015 – *Cugy P. Nicolas I Bonnart. Young Woman of Quality Playing the Harpsichord // A Kingdom of Images: French Prints in the Age of Louis XIV, 1660–1715 / ed. by Peter Fuhring, Louis Marchesano, Rémi Mathis, and Vanessa Selbach. Los Angeles: Getty Publications, 2015*

Cugy. 2016 – *Cugy P. La gravure de mode sous Louis XIV (audio 12.01.2016). С интернет портала «Institut français de la mode». Режим*

доступа: <http://www.ifm-paris.com/fr/actualite/item/96371-la-gravure-de-mode-sous-louis-xiv.html> (11.11.16)

Dolan. 2011 – *Dolan A.* An adorned print: Print culture, female leisure and the dissemination of fashion in France and England, around 1660-1779 // *V&A Online Journal*. №3 (Spring). 2011. С интернет портала «Victoria and Albert Museum». Режим доступа: <http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-03/an-adorned-print-print-culture,-female-leisure-and-the-dissemination-of-fashion-in-france-and-england,-c.-1660-1779/> (13.11.16)

Gaudriault. 1983 – *Gaudriault R.* La gravure de mode feminine en France. P. : Les Editions de l'Amateur, 1983.

Gaudriault. 1988 – *Gaudriault R.* Répertoire de la gravure de mode française des origines à 1815. P. : Promodis. Editions du Cercle de la Librairie, 1988.

Meyer. 1997 – *Meyer V.* Henri II Bonnard // *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715, catalogue d'exposition, musée des Beaux-Arts de Nantes, musée des Augustins de Toulouse, 1997-1998 / sous dir. d'Emmanuel Coquery.* Paris : Somogy, 1997.

Nevilson. 1967 – *Nevinson J.L.* Origin and Early History of the Fashion Plate // *United States National Museum Bulletin* 250. Contributions from The Museum of History and Technology. Paper 60. Washington: Smithsonian Press, 1967. P. 65-92.

Norberg, Rosenbaum. 2014 – *Norberg K., Rosenbaum S.* Introduction // *Fashion Prints in the Age of Louis XIV: Interpreting the Art of Elegance / ed. by K. Norberg and S. Rosenbaum.* Lubbock: Texas Tech University Press, 2014. P. XV-XXXII

Reed. 2014 – *Reed M.* Fashions in Prints: Considering the Recueil des modes as an Album of Prints // *Fashion Prints in the Age of Louis XIV: Interpreting the Art of Elegance / ed. by K. Norberg and S. Rosenbaum.* Lubbock: Texas Tech University Press, 2014. P.73-88.

Roche. 1999 – *Roche D.* The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the Ancien Régime. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Tétart-Vittu. 2014. – *Tétart-Vittu F.* The Fashion Print: An Ambiguous Object // *Fashion Prints in the Age of Louis XIV: Interpreting the Art of Elegance / ed. by K. Norberg and S. Rosenbaum.* Lubbock: Texas Tech University Press, 2014. P.3-14

Thépaut-Cabasset. 2010 – *Thépaut-Cabasset C. L'esprit des modes au Grand Siècle*. P.: CTHS, 2010.

Viala. 2008 – *Viala A. La France gallant. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*. P.: PUF, 2008.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

BM – The British museum, London

BNF – Bibliothèque nationale de France, Paris

GRI – Getty Research Institute, Los Angeles

LACMA – Los Angeles County museum of Art

V&A – Victoria and Albert museum, London

Versailles. – Bibliothèque du chateau de Versailles

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл. 1 Николая Арну «Людовик Великий, вызывающий ужас и восхищение во вселенной» б.д. (ARNOULT. S.D. 2)



Илл. 2 АНРИ БОННАР. «КОРОЛЬ». Б.Д. (BONNART H. S.D. 3)

Царь величайший и герой героев,
 Что чтится смертными на суше и на море,
 Здесь думает о покореньи мира,
 Поскольку никогда не ведает покоя.



Илл. 3. РОБЕР БОННАР. «ЛУИ-ЖОЗЕФ ГЕРЦОГ ВАНДОМСКИЙ». Б.Д. (BONNART R. S.D.)



Илл 4. РОБЕР БОННАР «МОНСЕНЬОР АНТУАН АРНО ДЕ ПОМПОНН» Б.Д. (ВОСПР. ПО CUGY, MATHIS. 2012)



Илл 5. Анри Боннар «Господин граф де Марсан» б.д. (BONNART Н. s.D. 6)



Илл 6. Анри Боннар «Ж.Б.Люлли, сюринтендант королевской музыки» Б.Д. (RECUEIL. 1750: V,40)

Его творенья дивные чаруют беспрестанно,
 О, бог гармонии!, – твердит о нем молва.
 Сей славой гению он редкому обязан,
 Но мог ли сделать меньше тот, кто пел для короля?



Илл. 7. Анри Трувен. «Господин Ле Г. де Н. в домашнем халате». 1696 (Recueil. 1750: V, 59)



Илл. 8. Жан Дьё де Сен-Жан. «Знатный кавалер в зимнем костюме». 1683 (Recueil. LACMA: N.P.)



*Le Cavalier bien mis,
Par l'ajustement, la bonne mine,
Le Cœur, les belles actions,
Font que le François prédomine
Sur les plus braves Nations.*

Илл. 9. РОБЕР БОННАР. «ЛАДНЫЙ КАВАЛЕР». Б.Д. (Recueil. LASMA: N.P.)

Костюм и внешность, образ действий, сердце –
Все это без сомнения приводит
К тому, что нации храбрейшие на свете
Французы безусловно превосходят.



Илл. 10. Анри Боннар «Дворянин» б.д. (BONNART H. s.d. 1)

Его прелестный облик и фигура
 Нам говорят яснее всяких слов,
 Что нет красавицы, чье сердце бы рискнуло
 Отвергнуть воздыхателя сего любовь.



Илл. 11 Николая Боннар «Летний костюм со шпагой» б.д. (Recueil. LACMA: N.P.)

Коль скоро кавалер галантный хочет
Персоной важной непременно стать
Прослыть повсюду светским, сто
Почаще о расческе вспоминать.



Илл. 12. НИКОЛЯ БОННАР. «КОСТЮМ ДЛЯ ВЫХОДА В ГОРОД». Б.Д.
(Recueil. LACMA: N.P.)

Ласкать способен слух гармоний дивной сказкой
И улаждать иначе может он,
Коль инструмента своего с Уранией прекрасной
Движения настроит в унисон.



Илл. 13. НИКОЛЯ БОННАР. «МУЖЧИНА В ДОМАШНЕМ ХАЛАТЕ». Б.Д.
(Recueil. ЛАСМА: N.P.)

Халат армянский сей
Удобен несказанно,
И нету ничего
Важнее и модней.



Илл. 14. Николая Боннар «МАРИЯ КАЗИМИРА КОРОЛЕВА ПОЛЬШИ»
Б.Д. (BONNART N. S.D. 3)



Илл. 15. Анри Трувен. «МАДАМ ДЕ МЕНТЕНОН». Б.Д. (TROUVAIN.
S.D. 1)



Илл. 16. АНРИ БОННАР. «МАДАМ МАРКИЗА ДЕ МОЛЕВРИЕ». Б.Д.
(BONNART H. S.D. 5)



Илл. 17. АНРИ БОННАР «МАДАМ МАРКИЗА ДЕ ГРАНСИ» Б.Д.
(TROUVAIN. S.D. 3)



Илл. 18. АНРИ ТРУВЕН. «МАДАМ ГЕРЦОГИНЯ МЭНСКАЯ». Б.Д. (TROUVAIN. S.D. 2)



Илл. 19. НИКОЛЯ АРНУ. «МАДАМ ГЕРЦОГИНЯ БУЙОНСКАЯ В ДОМАШНЕМ НЕГЛИЖЕ» Б.Д. (ARNOULT. S.D. 3)



Илл. 20. Николая Арну. «МОНСЕНЬЕР И МАДАМ БУРГУНДСКИЕ, ОСВЕЖАЮЩИЕСЯ НАПИТКАМИ». Б.Д. (RECUEIL. 1750: III,14)



Илл. 21. Николая Арну. «ЗНАТНАЯ ДАМА В ЛЕТНЕМ ПЛАТЬЕ ИЗ СИ-АМСКОЙ ТКАНИ». 1687 (Recueil. LACMA : N.P.)



Илл. 22. ЖАН ДЬЕ ДЕ СЕН-ЖАН. «ДАМА НА ЗАГОРОДНОЙ ПРОГУЛКЕ». Б.Д. (SAINT JEAN. 1683В)



Илл. 23 ЭТЬЕН-КЛОД ВОЙЗАР (ГРАВЕР), КЛОД-ЛУИ ДЕЗРЕ (ХУДОЖНИК). «ХОРОШЕНЬКАЯ ЖЕНЩИНА В ЭЛЕГАНТНОМ НАРЯДЕ С ПРИЧЕСКОЙ ПОД АНГЛИЙСКОЙ ШЛЯПКОЙ, ЗОНТОМ-ТРОСТЬЮ, ПРОГУЛИВАЮЩАЯСЯ С СОБАКОЙ». (GALLERIE. 1778.[P. 185])



Илл. 24. НИКОЛЯ АРНУ. «ЗНАТНАЯ ДАМА В ОЖИДАНИИ ВИЗИТА». Б.Д. (ARNOULT. S.D. 1)



Илл. 25. ЖАН ДЬЕ ДЕ СЕН-ЖАН. «ДАМА В УТРЕННЕМ ДЕЗАБИЙЕ». 1683 (SAINT JEAN. 1683A)



Илл. 26. Жан Дьё де Сен-Жан. «Знатная дама в зимнем домашнем халате». 1685 (SAINT JEAN. 1685в)



Илл. 27. Анри Боннар. «Знатная дама в домашнем платье». Б.Д. (RECUEIL. LACMA. N.P.)

Когда берете вы гитару в руки,
Спротивляться вашим чарам, право, глупо.
Что до меня – ни одного мгновенья
Я не оказываю им сопротивленья.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Илл. 28. Николая Боннар. «Знатная девица, играющая на клавишине». Б.д. (BONNART N. S.D. 2)



Aminte en son Cabinet.

*Cette belle, sans secrétaire, / Dont quelqu'Amant, sçait le mystère,
Sçait composer des billetz doux; / Mais qui font beaucoup de jaloux.*

Илл. 29. НИКОЛЯ БОННАР. «АМИНТА В СВОЕМ КАБИНЕТЕ». Б.Д.
(BONNART N. S.D. 1)

Красавица без помощи писца
Сама составить может нежное посланье,
Чью тайну будет знать один лишь и одна,
Но многим ревности достанутся терзанья.



Илл. 30. АНРИ БОННАР. «ДАМА ЗА ТУАЛЕТОМ». Б.Д. (RECEIL. LACMA : N.P.)

Вы рядитесь в богатые одежды,
 Красы добавить тщитесь красоте.
 Что толку? Ведь влюбленный привередлив,
 Красу он видеть хочет в наготею



Илл. 31. Николя Арну. «Знатная дама, справляющая нужду». 1688 (COSTUMES. [1688-1689]: ф.25)



Илл. 32. НИКОЛЯ АНРУ. «ДАМА-ПАРИКМАХЕР» Б.Д. (RECHERCHES. 1750: III,41)

Искусно можно спрятать годы
Под модною, изящною прической.
Искусство ведь не хуже, чем природа
Поймать поможет кавалеров ловко.



Илл 33. ЖАН ДЬЕ ДЕ СЕН-ЖАН. «ЗНАТНАЯ ДАМА В БАННОМ ХАЛАТЕ». 1685. (SAINT JEAN. 1685A)



Илл 34. ЖАН ДЬЕ ДЕ СЕН-ЖАН. «ЗНАТНАЯ ДАМА В БАННОМ ХАЛАТЕ». 1695 (SAINT JEAN. 1695)



Илл. 35. Жан Дьё де Сен-Жан. «Знатная дама в домашнем халате». 1688. (SAINT JEAN. 1688)



Илл. 36. РОБЕР БОННАР. «ДАМА В ДЕЗАБИЙЕ, ВОЗЛЕЖАЮЩАЯ НА ТРАВЕ». Б.Д. (RECUEIL. 1750: III.25)

Здесь все благосклонно, счастливый влюбленный!
 Тиран твой на помощь спешит окрыленный.
 Иди, позабыла жестокость Ирис.
 Не медли, мгновением сим насладись.



Илл. 37. РОБЕР БОННАР. «ДАМА, УБЕЖДАЮЩАЯ СВОЕГО СУДЕБНОГО ДОКЛАДЧИКА» Б.Д. (RESCUEIL. 1750: III.10, 26)

Скажите мне, как юный сей юрист,
 Решился видеть вас и слушать, о Ирис?
 Лишь нежный взор вам стоит обратить,
 Чтob сердце это мигом совратить.



Fille de qualité en Vendange
Quand Bacchus dieu de la vendange
Verra cet oeil dangereux ;
Ce seroit un cas bien étrange
S'il ne devenoit Amour eux .
Se vend à Paris chez M. le Libraire de la Fontaine, à l'Imprimerie de la Cour, aux Halles, sous le portail de la Tour.

Илл. 38. НИКОЛЯ АРНУ. «ЗНАТНАЯ ДАМА НА СБОРЕ УРОЖАЯ». Б.Д. (RECUEIL. 1750: III.15)

Когда сам Бахус, бог вина
Узрел бы этот взгляд опасный,
Мы удивились бы весьма,
Коль девы б он не полюбил прекрасной.



Илл. 39. НИКОЛЯ АРНУ. «ЗНАТНАЯ ДЕВИЦА, ОБУЧАЮЩАЯСЯ ТАНЦАМ». Б.Д. (RECUEIL. 1750: III,52)

Прелестный облик благородный,
 Каденций знание отменное.
 Чтоб кавалера покорить
 Нужны ей все ее умения.



Илл. 40. НИКОЛЯ АРНУ. «ИГРА В КЕГЛИ». Б.Д. (RECUEIL. 1750: III,21)

Всегда французский кавалер
Чтоб юных дев развлечь
Готов галантным, бравым быть,
И кеглю в миг свою извлечь



Илл. 41. Жан Мариетт. «Огонь». 1700. (RECUERIL. 1750: II,11)



Илл. 42. Николая Арну. «Полдень». б.д. (RESUEIL. 1750: II,73; III,14)

Красотка эта за столом
Умеет яствам честь воздать.
И, угостившись вином,
Еще прекрасней может стать.



Илл. 43. АНРИ БОННАР. «ВОДА». Б.Д. (BONNART H. S.D. 2)

Вода, что так свежа всегда в бассейне,
 Умерит в летний день вам зноя муки.
 Ее глотками долгими испейте,
 А я, я в ней свои омою руки.



Илл. 44. Анри Боннар. «ВОДА». б.д. (COSTUMES. [1688-1689]: ф.24.)

В вое фонтана от своих мучений
Она напрасно ищет избавленья.
Ведь жажду, что Амур способен причинить,
Другой лишь влагой можно утолить.

А.Ю. Серегина

**ГЕНДЕР И КОНФЕССИЯ:
РЕЛИГИОЗНАЯ СИМВОЛИКА
В ПОРТРЕТАХ АНГЛИЙСКИХ
КАТОЛИКОВ XVI – XVII ВВ.**

Ключевые слова: портрет, английские католики, благочестивые практики, иконография, Мария Стюарт, Томас Мор.

Аннотация: В условиях преследований религиозные символы (распятие и четки розария) на портретах мирян-католиков в Англии к. XVI – XVII вв. приобрели выраженные гендерные коннотации, отличавшиеся от континентальных. Мужчины-католики (миряне) обычно изображались на парадных портретах, подчеркивавших их социальный и политический статус, а визуальное указание на конфессиональную принадлежность оказывалось женским атрибутом. И хотя изображения такого рода должны были оставаться в рамках частного пространства домов католиков, они имели и публичное значение в рамках католической общины, на что указывает их «монашеская» иконография: в начале XVII в. монахини воспринимаются (и изображаются) не столько как затворницы, сколько как борцы с ересью. Соответственно, изображения католичек, вроде бы подчеркивавшие частные аспекты их благочестия, оказывались претензией на лидерство, или, по крайней мере, важную роль в английском католическом сообществе.

Раннее Новое время стало периодом расцвета портретной живописи в Западной Европе. Портреты правителей, аристократов и представителей городской элиты, членов их семей выполнялись в различных техниках и относились к разным жанрам. В их числе были изображения – портретные или, например, изображения донаторов на картинах, посвященных религиозным сюжетам – подчеркивавшие благочестие заказчиков. Они представляли перед зрителем коленопреклоненными во время молитвы (публичной, т.е., богослужения, или же личной), за чтением псалтири или часослова. Такие изобра-

жения имели свой язык символов и атрибутов, указывавших на особую религиозность портретируемого, помимо монашеского облачения членов орденов или сутаны священника. Религиозными атрибутами обычно становились книги – обычно то были часословы и псалтири, что порой было видно на картине, а порой только подразумевалось. Кроме них, на портретах часто присутствовали четки розария и распятие – особенно в том случае, если изображенный/ая находился/ась в частном пространстве дома. Распятие мыслилось символом адресата покаянных молитв, возносимых верующим¹.

Если изображение коленопреклоненных верующих могло отсылать как к публичной, так и к личной молитве, то вышперечисленные атрибуты – книга, распятие и четки – указывали именно на личное благочестие, сферой проявления которого было частное пространство. Позднесредневековые изображения обычно представляют в этом качестве спальню, тогда как на более поздних портретах оно может не определяться так точно, но в любом случае, это место, где верующий может уединиться².

Еще до начала XVI в. некоторые религиозные символы начали приобретать гендерные коннотации. Так, верующие обоих полов могли быть изображены с книгой, что отчасти отражало распространение грамотности среди женщин высших слоев общества. То же относится и к молитве перед распятием. Однако розарий чаще присутствовал в изображениях молящихся женщин. Это обстоятельство не может быть объяснено особенностями бытования данной религиозной практики: она была знакома и мужчинам, и женщинам, а братства розария, распространявшиеся по Европе в XV в., могли быть и мужскими, и женскими³. Кроме того, на позднесредневековых гравюрах с изображениями мессы женщины (не знавшие

¹ В статье не рассматриваются другие символы, имевшие религиозные коннотации в европейской культуре.

² История частной жизни. 2016: 372.

³ Winston-Allen. 1997:111-142; Dillon. 2003: 451-471, особ. 451-456.

латыни и, соответственно, не имевшие возможности внимательно следовать за последованием службы) представлены читающими собственные молитвенники (на родном языке) или шепотом произносящими молитвы розария и перебирающими четки. Мужчины же в это время внимают священнику⁴. Вопрос о том, почему именно розарий стал маркером женского благочестия остается открытым; мы вернемся к нему ниже.

Начало Реформации принесло конфессиональное разделение в символический язык религиозных атрибутов. Протестанты отказались от ряда атрибутов и переинтерпретировали другие. Так, книга осталась универсальным символом, однако в изображениях протестантов подчеркивается, что книга – именно Библия⁵, тогда как католики сохраняли образы часословов. В целом, на изображениях XVI в. мы почти наверняка сумеем разглядеть либо название, либо отдельные строки, указывающие на то, какую именно книгу читает верующий, и это часто является важным конфессиональным маркером.

Распятие же и розарий, тесно связанные с католическими представлениями о таинствах, почитанием святых и монашеской жизнью, остались частью символического ряда в католических странах и, соответственно, «исчезли из обихода» в протестантских странах, где и сами изображаемые предметы были с началом Реформации объявлены вне закона.

В статье рассматривается религиозная символика в портретах мирян-католиков в Англии второй половины XVI – первой половины XVII вв., т.е., того периода, когда католическое богослужение и все, так или иначе связанное с ним или с католическими благочестивыми практиками, было запрещено и активно преследовалось⁶. Исследование сфокусировано на

⁴ Wiesner-Hanks. 2008: 213.

⁵ Morall. 2015: 577-597, особ. 595-596.

⁶ Краткий обзор истории английского католического сообщества в XVI – первой половине XVII в. см. в: Серегина. 2006: 18-63.

конфессиональных маркерах в портретах представителей этой гонимой общины и их гендерных особенностях, отличавших их от католического мейнстрима.

Живопись в Англии XVI столетия развивалась под сильным влиянием континентальных образцов: самые известные произведения, в том числе значительная доля портретов, созданы неанглийскими художниками, а местные авторы следуют «заморским» образцам в иконографии и живописных приемах, часто являясь куда менее совершенными технически. Эти особенности объясняются как давними культурными контактами Англии с Нидерландами, Францией и, в меньшей степени, Германией, так и воздействием Реформации⁷. Ее ранние этапы – 1530-е – середина 1550-х гг. – стали настоящей катастрофой для английского искусства. Множество произведений созданных по заказам церковных патронов – фрески, живописные полотна и витражи – были уничтожены, погибли сотни иллюминированных рукописей из монастырских и университетских библиотек. Традиция английского позднесредневекового искусства была прервана. С исчезновением монастырских патронов и значительным оскудением средств других покровителей из церковной среды круг потенциальных меценатов сузился до королевского двора, ориентировавшегося в своих вкусах на бургундские и французские образцы. И даже уроженец Аугсбурга Ганс Гольбейн попал в Англию благодаря рекомендации Эразма Роттердамского.

Континентальное влияние определило развитие английского портрета и его иконографию. Как и следовало ожидать, использование религиозных символов также следовало общеевропейским образцам. В начале XVI в., перед Реформацией и на ее ранних этапах, когда конфессиональное размежевание не осознавалось еще как нечто отчетливое и постоянное, религиозная символика хотя и могла указывать на благочестие, еще не являлась конфессиональным маркером. Подтверждением этого может послужить присутствие крестов на портре-

⁷ См. Strong. 1969a.

тах. Кресты – осыпанные драгоценными камнями и не несшие на себе изображение распятого Спасителя – как правило, воспринимались, скорее, не как религиозные символы, а как знаки статуса, власти – например, духовной, если речь шла о портрете клирика, и о богатстве. Во второй половине XVI столетия, когда конфессиональные границы были, наконец, очерчены, такие кресты, конечно, присутствовали только на портретах католических клириков и женщин-мирянок, и в этом смысле являлись конфессиональными символами. Однако они, как и раньше, не несли в себе указания на особое благочестие изображенных, но демонстрировали их принадлежность к элите.

В английском контексте прослеживаются те же тенденции. Достаточно обратиться к портретам королевы Екатерины Арагонской [Илл.1], о личном благочестии которой известно по многим источникам. Первая супруга Генриха VIII всегда отличалась набожностью и даже принадлежала к числу терциариев ордена францисканцев, а когда ее интимные отношения с мужем сошли на нет, стала носить под придворной одеждой францисканскую рясу. Тем не менее, крест изображен лишь однажды, в 1520-х гг., хотя на портрете 1525 г. присутствует украшение, напоминающее его [Илл.1]. Примечательно, что небольшой крест, носимый на цепочке, присутствует на миниатюре [Илл.2], а не большом парадном портрете.

То же самое видно и на портретах членов королевской семьи и придворных кисти Ганса Гольбейна Младшего, работавшего в Англии в 1520-х и позднее, в 1530-х гг. Кресты на них появляются редко, но вряд ли потому, что среди изображенных не было людей, остававшихся верными католичеству. Так, среди портретов английских королей с крестом изображена лишь Анна Клевская [Илл.3], а не склонявшиеся к католичеству Джейн Сеймур (нагрудное украшение которой на портрете 1536 г., впрочем, демонстрирует религиозную символику [Илл.4]) и Кэтрин Ховард [Илл.5]. На одном из редких изображений мужчины-мирянина с крестом, сэра Ричарда

Тьюка [Илл.6], все атрибуты подчеркивают его статус и богатство. Там же, где Гольбейн стремился подчеркнуть благочестие изображенной дамы, он использовал другой атрибут – распятие и молитвенник. Таков, например, портрет леди Гилденфорд 1527 г. [Илл.7].

Еще более показательным в данном отношении является групповой портрет семьи сэра Томаса Мора, в католическом благочестии которого сомневаться не приходится. Портрет был написан в 1527 г., и его оригинал не сохранился. Есть лишь эскиз, принадлежащий Гольбейну [Илл.8], а также поздняя – от 1592 г. – копия кисти Роуланда Локи [Илл.31]. Ему же принадлежит и несколько видоизмененные варианты 1593-1594 гг., на которых изображены пять поколений семьи Мор. Эти портреты будут подробно рассмотрены ниже⁸.

На эскизе Гольбейна распятие есть только у жены Мора, но не у дочерей и подопечной, Энн Кресейкр. Их благочестие и / или ученость подчеркивается при помощи молитвенной позы и книг в их руках, что может указывать и на ученость дам из семьи Мор, при этом часослов – только у леди Мор, тогда как его дочери читают античных авторов; на коленях у Маргарет Роупер лежит издание Сенеки. В копии Локи от 1592 г. у одной из дочерей появляются четки, которых не было в оригинале [Илл.32].

В целом, можно отметить, что в правление Генриха VIII, особенно во второй его половине, после разрыва с Римом, наличие креста на портрете могло указывать на склонность к католичеству, но с тем же успехом – и на конформизм изображенного / изображенной, его приверженность «королевской» церкви, которая в тот период оставалась вполне католической по догматике и пока еще не отвергала использование вполне католических символов. Проявлением этого может служить портрет юной принцессы Елизаветы от 1546 г. [Илл.9], на котором она изображена с крестом. Такое изображение появилось в период апогея гонений на так называемых

⁸ О портретах семьи Томаса Мора см.: Strong. 1969b: 269, 345.

«сакраментариев», т.е., протестантов, отрицавших католическое учение о мессе и визуальные символы. Ношение креста здесь служит видимым знаком отделения от таких радикалов в опасной обстановке, хотя все, что мы знаем о религиозных взглядах Елизаветы, свидетельствует о симпатиях к ним⁹.

Интересно, что и католичка принцесса Мария редко изображалась с крестом. Она носит его на портретной миниатюре Лукаса Хоренбута [Илл.10]; похоже, что это – то же украшение, что и на миниатюрном портрете ее матери. Все остальные портреты королевы Марии – парадные, и лишь на одном из них, 1554 г. кисти Ханса Эворта [Илл.11], она носит крест.

Тем не менее, к середине XVI в. англичане прочно ассоциировали Марию именно с католичеством. В царствование своего брата Эдуарда VI, когда началось превращение национальной церкви в протестантскую, предметы католического культа стали символом прошлого; в 1551 г. в отдельных епархиях, в том числе лондонской, наиболее рьяные епископы-протестанты начали проповедническую кампанию против практики розария и использования четок¹⁰. Соответственно, появление на публике с подобным атрибутом было ясным указанием на стремление возвратиться к старому порядку. В этих обстоятельствах 15 мая 1551 г. принцесса Мария прибыла в Лондон. Ее сопровождала свита из 130 рыцарей, джентльменов и дам. Все они, и мужчины, и женщины, держали в руках черные четки розария, тем самым публично демонстрируя неприятие религиозной политики короля и епископа Лондонского Ридли¹¹. Въезд принцессы Марии в Лондон демонстрирует, что именно четки розария, а не нательный крест, стали для Марии и англичан для визуальным символом католичества.

С началом царствования королевы Елизаветы I все, имевшее отношение к католическому богослужению и благо-

⁹ Duffy. 1992: 443-444.

¹⁰ Duffy. 1992: 448-477.

¹¹ Machyn. 1848: 4-5.

честивым практикам, включая распятия и четки, лишились своего признанного статуса, однако полного запрета на них никогда не вводилось. Кроме того, в начале 1560 г. клирики-протестанты спорили о допустимости пребывания распятия в королевской часовне. В итоге, согласно официально признанной точкой зрения (с которой, впрочем, были согласны отнюдь не все английские протестанты), такого рода символы были отнесены к адиафоре – т.е., тому, что непосредственно не влияет на спасение души. Лишь в 1571 г., после подавления Северного восстания 1568-1569 гг. и издания папой Пием V буллы об отлучении королевы Елизаветы от церкви и смещении ее с престола, был запрещен ввоз в страну предметов, связанных с католическим вероучением, богослужением и благочестием – книг, распятий, икон, четок, литургической утвари и облачений и т.п.¹² Однако не существовало строго соблюдавшегося запрета владеть такими предметами, если они не были ввезены в страну, а – например, в случае с рукописными книгами, распятиями и четками – унаследованы от предков.

Распятия, унаследованные от матерей и бабушек как украшения, в принципе, не подлежали конфискации, так как в этом своем качестве не могли, естественно, иметь отношения ни к католическому богослужению, ни к запрещенным благочестивым практикам. Такой крест превращался в визуальный символ приверженности «старой вере», причем произошла эта трансформация не сразу. В начале 1560-х гг. кресты еще носились женщинами как украшения публично, не вызывая особого осуждения. Так, на портрете второй жены герцога Норфолка Маргарет [Илл.12] присутствует такой крест. При этом ни сама герцогиня, ни ее муж не были явными католиками: они подчинялись требованиям закона, ходили в английскую церковь и были очевидными конформистами (хотя в число их друзей и родственников входило много католиков, а свита

¹² Статут 1571 г. [13 Eliz., с.2]. Русский перевод см. в: Серегина. 2006: 275-277 (Приложение III).

Норфолков в целом считалась католической)¹³. Украшение в форме креста присутствует и на портрете сестры герцога, Маргарет Скроуп [Илл.13], урожденной Ховард. В данном случае речь идет о парадном портрете, где крест – украшение, подчеркивающее статус и богатство владелицы, но отнюдь не ее конфессиональную принадлежность.

К рубежу 1560-70-х гг. политические события сделали публичное ношение «католического» символа в качестве парадного атрибута невозможным, и такого рода украшения исчезают с парадных портретов дам. К этому же времени относятся и ужесточение правил, требовавших обязательного присутствия католиков на протестантских службах в приходской церкви. С одной стороны, присутствие в храме по воскресеньям декларировало лояльность католика и его семьи монарху и подчинение законам страны. С другой, оказываясь на протестантской службе, многие католики стремились продемонстрировать, что, подчиняясь закону, они при этом совсем не отказались от своей веры и не участвуют в богослужении. На практике это могло означать разные вещи – жесты, подчеркивающие отделение от остальной части приходской общины: затыкание ушей шерстью перед проповедью, отказ петь гимны и выпевать литургические ответы во время службы, или же использование религиозных символов, например, чтения католического часослова (про себя или даже вслух во время богослужения)¹⁴. Примечательно, что в таких ситуациях публичное чтение латинского часослова всегда ассоциировалось с мужчинами, при том, что в XVI в. девушек из аристократических семей учили латыни, и сведения об этом фиксируются во многих католических источниках¹⁵. Тем не менее, в публичном пространстве такой символ, как книга, связывался именно с мужчинами.

¹³ О Норфолках см. Серегина. 2015b: 127-177.

¹⁴ Walsham. 1999: 89-91.

¹⁵ Серегина. 2011: 119-147.

Женщины же предсказуемо декларировали свою конфессиональную принадлежность с помощью розария и/или распятия. Публичное появление англичанки с четками являлось заявлением о католической вере и воспринималось соответственно. Так описывалось поведение леди Монтегю:

*когда она выходила из дома, то своими четками и крестом, который носила на шее, объявляла себя католичкой для любого прохожего-еретика, и ее религия была столь очевидной, что вряд ли нашелся бы в Англии хоть один человек, слышавший ее имя, кто не знал бы, что она – католичка*¹⁶.

Правда, такое поведение было слишком вызывающим. Леди Монтегю, с юности знакомая с королевой Елизаветой и пользовавшаяся ее благосклонностью, могла себе позволить подобное поведение. Кроме того, мы не знаем точно, к какому времени оно относится: к периоду до 1592 г. (когда умер ее супруг, виконт Монтегю), или же к годам ее вдовства, к царствованию Елизаветы, или ее преемника Якова I, распорядившегося не преследовать виконтессу за нарушение ею закона в области религии¹⁷.

Другие женщины-католички редко отваживались на публичные жесты подобного рода, хотя во всех известных биографиях английских католичек упоминается розарий как их личная благочестивая практика, а порой и существование в их поместьях братств розария¹⁸. Применительно к мужчинам такого рода информация сообщается редко, хотя молитвы розария отнюдь не были исключительно женской практикой, а в континентальных католических странах она зачастую распространялась при посредничестве иезуитских коллегий, объединяя в братствах преподавателей, студентов и благочестивых горожан (мужчин)¹⁹.

¹⁶ Smith. 1627: 29.

¹⁷ Smith. 1627: 30-31.

¹⁸ Серегина. 2012: 83-115, особ. 93-94.

¹⁹ Mitchell. 2015: 114-150.

Существовали в континентальной практике и изображения мужчин-мирян с розарием. Самым известным из них является портрет Филиппа II Испанского кисти Софонисбы Ангвиссола (парный к портрету королевы Анны Австрийской) [Илл.14, 15]. На нем монарх, правивший империей, в которой никогда не заходило солнце, облачен в черный костюм с минимальной отделкой, резко контрастирующий с роскошными облачениями, известными по более ранним его портретам. Единственным указанием на его статус служит орден Святого Руна. В руке его четки розария (которых нет, кстати, на портрете его жены). В сочетании друг с другом, эти атрибуты указывают на борьбу с ересью – мечом и оружием – как главную миссию государя²⁰

Английское католическое сообщество ориентировалось на Испанию как в политических пристрастиях, так и в религиозных пристрастиях²¹, да и в области искусства тоже. Тем не менее, в изображениях английских католиков мужчин розарий отсутствует, оставаясь исключительно женским символом.

Портреты мужчин-католиков, как правило, относятся к числу парадных. Они подчеркивают высокий статус изображенного, но не его религиозные взгляды, причем здесь невозможно отличить католика-конформиста, всем своим поведением демонстрировавшего лояльность монарху и воздерживавшегося от провокационных жестов, от рекузанта, не подчинявшегося религиозному законодательству. И в том, и в другом случае парадный портрет демонстрировал зрителю только его знатное происхождение и высокое положение, а конфессиональная принадлежность не была частью публичного образа. В этом отношении портреты конформистов – виконта Монтегю, графов Эрендела и Вустера, лорда Ламли [Илл.16–19], и рекузантов – лорда Морли и Вокса из Хэрродена [Илл.20, 21] были схожи полным отсутствием намеков

²⁰ Wyhe. 2011: 88-129, особ. 100-101.

²¹ Серегина. 2010: 22-44.

на конфессию изображаемых. Догадаться о ней при взгляде на портреты невозможно.

Парадные портреты дам-католичек отличались тем же отсутствием указаний на конфессию. Если не знать, что Мэри, графиня Саутхэмптон, Кэтрин, графиня Саффолк, или Алетея, графиня Эрендел [Илл.22–24], были католичками, понять это по их портретам нельзя: на них перед нами предстают придворные дамы и аристократки. Впрочем, написанный практически одновременно со знаменитым парадным портретом Рубенса еще один портрет Алетеи Ховард 1620 г., и парный портрет Дениела Мейтенса [Илл.25, 26] демонстрирует зрителю даму, на шее которой крест-украшение. Граф Эрендел и его супруга, католики-конформисты, принадлежали ко двору Якова I и его жены-католички Анны Датской, а позднее вошли в состав «ближнего круга» Карла I и его католической королевы Генриетты-Марии. Так что графиня Эрендел была одной из немногих дам в Англии, которые могли себе позволить продемонстрировать свои религиозные взгляды на портрете. Присутствует это украшение и на портрете графини и ее мужа кисти Рубенса [Илл.27]. Граф Эрендел при этом «конфессионально нейтрален».

Королева-католичка, Анна Датская изображалась без такого рода украшений; существует всего один ее портрет с драгоценным крестом [Илл.28]. Впрочем, по желанию мужа королева Анна не демонстрировала своих взглядов публично²². В отличие от нее, Генриетта-Мария прибыла в Англию с разрешением исповедовать свою веру и иметь свою капеллу, куда допускались католики-англичане – то было первое за более чем 60 лет место в стране, где могло официально совершаться католическое богослужение. Королева публично свидетельствовала о своей вере, отправившись в паломничество в Тайберн в пригороде Лондона, туда, где в царствование Елизаветы казнили католиков. Таким образом, ее вера ни для кого не была секретом; и на ряде ее портретов присутствуют

²² Barroll. 2001: 162-172.

ее украшения в форме креста [Илл.29, 30]²³. Однако не существует изображений обеих королев-католичек с распятиями или четками, которые воспринимались куда более вызывающим указанием на верность папе, нежели такие украшения.

Визуальный образ благочестивого католика не мог в условиях гонений предназначаться широкой публике. Аристократические портреты, вывешенные в доступном пригласенном в дом помещении, не имели конфессиональных маркеров, но этого нельзя сказать о портретах и изображениях, адресованных их собратьям-католикам, родственникам и друзьям. В рамках католического сообщества портреты, подчеркивавшие особое благочестие изображенных зачастую отражали претензии последних на особый статус в рамках гонимой общины и имели выраженный политический подтекст.

Примером подобного рода служит версия портрета Томаса Мора с семьей кисти Роуланда Локи [1593]. Этот семейный портрет, существующий в трех вариантах – миниатюры и больших картин, представляет собой интерпретацию оригинала Гольбейна от 1527 г., не дошедшего до наших дней, о которой уже шла речь выше. Считается, что все три поздние версии были выполнены Локи. Но если картина 1594 г. [Илл.31] воспроизводит оригинал, насколько можно судить по сохранившемуся эскизу, то две другие [Илл.32, 33] представляют измененную композицию с иной программой.

Картины кисти Р. Локи были заказаны ему внуком сэра Томаса Мора, и его тезкой и крестником, Томасом Мором II [1531-1606]²⁴. Хотя Томас Мор-старший был канонизирован католической церковью как мученик только через 400 лет после казни, в 1935г., почитание началось практически сразу после его смерти. Для его потомков свой, «семейный» святой имел огромное значение и как образец благочестия, и как осно-

²³ Griffey. 2008: 165-194.

²⁴ Биографию Томаса Мора – внука см. в Smith. 1627; <http://www.historyofparliamentonline.org/volume/1509-1558/member/more-thomas-ii-1531-1606> [8 October 2016].

ва династического мифа. Семьи Моров и родственные им Роуперы относились к числу тюдоровского дворянства, выдвигнувшегося при этой династии и нуждавшегося в подкреплении своих претензий на статус. Для Моров и Роуперов ключевой составляющей семейной истории было происхождение от святого, почитавшегося английскими католиками в XVI в.²⁵

Посмотрим теперь, как портреты, заказанные Локи, говорят о семье Моров. Во-первых, с версий 1593 г. исчезли все персонажи, не являвшиеся кровными родственниками Моров. На оригинале Гольбейна [Илл.8] были изображены (слева направо): дочь Томаса Мора Элизабет Даунси, его приемная дочь Маргарет Гиггс, отец, сэр Джон Мор, подопечная и невеста сына Энн Кресейкр, сам лорд-канцлер, его сын и жених Энн, Джон Мор, шут Генри Патерсон, дочери Мора Сесили Херон и Маргарет Роупер, и его вторая жена Элис.

В версии Локи от 1593 г. персонажи меняются местами и исчезают. Единственным не-родственником является Генри Патерсон на миниатюре [Илл.32]. На портрете его нет [Илл.33], так же, как нет и Маргарет Гиггс и второй жены Мора, не являвшейся матерью его детям. Справа же к семейной группе Моров присоединяются их потомки: внук, Томас Мор II, помещен между двумя сыновьями, Джоном II и Кресейкром, левее их – его супруга Мэри, урожд. Скруп. Над ней на картине, но не на миниатюре, помещен женский портрет. Это – Энн Кресейкр в годы вдовства; она, таким образом, появляется на картине дважды.

В обеих версиях пять поколений семьи Мор визуально связаны между собой; таким образом подчеркивается преемственность рода. Но если миниатюра представляет собой в большей степени семейный портрет, на котором единственным намеком на благочестие изображенных являются молитвенники в руках у младших Моров, то картина гораздо четче указывает на их верность католичеству: на леди Мор – распятие, а еще одно, большего размера, можно увидеть на «порт-

²⁵ Questier. 2002: 476-509.

рете в портрете». Примечательно, что в обоих случаях эти профессиональные маркеры относятся к женщинам.

Еще одна группа «конфессиональных» портретов, на этот раз – начала XVII в., связана с мифом Марии Стюарт. Иконография шотландской королевы отражает переосмысление ее образа сначала самой Марией, а затем и последующими поколениями, использовавшими ее в своих собственных политических целях. Многочисленные портреты Марии – королевы Шотландии и Франции – подчеркивали ее высокий статус и не подчеркивали ее католичество [Илл.34, 35]. Однако лишившись престола и оказавшись под арестом в Англии, Мария стала сознательно представлять себя совсем в иной роли – благочестивой вдовы и страдальцы за веру. На миниатюре 1578 г. кисти Николаса Хиллиарда она изображена во вдовьем облачении и с небольшим распятием на груди [Илл.36].

Приговоренная к казни, Мария продумала свой последний образ до мелочей. Сохранилось несколько описаний ее костюма. Все сходятся на том, что королева предстала перед свидетелями казни во вдовьем черном наряде, с четками с золотым крестом у пояса, распятием в одной руке и латинским молитвенником в другом²⁶.

Впоследствии этот образ полностью или частично воспроизводился на так называемых «Шеффилдских портретах»²⁷. Все изображения, принадлежащие к этой группе, были написаны после смерти Марии, в 1600-1610-х гг., т.е., в начале царствования ее сына. Они получили свое название от миниатюры Хиллиарда, написанной в Шеффилде, когда шотландская королева пребывала под арестом в доме графа Шрусбери. Портрет, известный в нескольких версиях, представляет собой изображение Марии в полный рост или в три четверти [Илл.37, 38]. Она облачена во вдовьи одежды и опирается правой рукой на стол, покрытый алым или коричневатым бархатом, напоминающей о крови мученичества. К ее корса-

²⁶ Подробнее об этом см. Guy. 2004: 6-7, 522.

²⁷ Strong. 1969b: 215.

жу прикреплено распятие, напоминающее то, что изображено на миниатюре Хиллиарда, а на поясе – четки с золотым крестом, похожие на те, что упоминались в рассказах о казни.

Неизвестно, кто именно заказывал эти портреты. Однако время их появления указывает на политический контекст, которому они принадлежат. Унаследовав английский престол, король Яков вскоре заказал надгробие для своей матери. Чтобы найти для него место в Вестминстерском аббатстве, пришлось поместить Елизавету в могилу ее сестры Марии. Работы велись почти 10 лет, и в 1612 г. останки Марии Стюарт были перенесены из Питерборо в Вестминстер и перезахоронены в аббатстве²⁸. Таким образом, король показал своим поданным, как отныне следует воспринимать его мать – не как неудачливую претендентку на престол и заговорщицу, стремившуюся в союзе с врагами страны уничтожить ее правительство, но как невинно пострадавшую от руки тех, кто стремился лишить и самого Якова власти в Шотландии, а затем и в Англии (читай – радикальных протестантов).

Портреты Марии – католической мученицы указывали на конфессиональную принадлежность заказчиков, а их появление говорило о желании показать свою лояльность династии Стюартов в непростой для английского католического сообщества момент, когда после Порохового заговора был принят статут о присяге на верность королю. В ее текст входила формула, предполагавшее осуждение как ереси политической доктрины о возможности свержения законного монарха, разделявшейся некоторыми папами; понтифик особым бреве запретил английским католиками приносить эту присягу. Но отказ от нее грозил длительным тюремным заключением и конфискацией 2/3 недвижимого имущества, что означало разорение; повторный отказ приравнялся к измене со всеми вытекающими последствиями²⁹.

²⁸ Strong. 1969b: 504.

²⁹ Серегина. 2006:81-83.

В таких условиях стремление достичь взаимопонимания с монархом на приемлемых условиях принимало различные формы, так или иначе подчеркивавшие верность той или иной семье династии. Одни католики, как сэр Генри Браун, одели свою свиту в глубокий траур, когда в 1612 г. скончался принц Уэльский³⁰. Другие вполне могли заказать портреты матери короля, подчеркивая, что были всегда верны интересам Стюартов, а заодно и напоминая об обещаниях терпимости, щедро раздававшихся Яковом английским католикам до своего восшествия на престол.

Еще один портрет, изображающий Марию Стюарт – мученицу, не восходит к миниатюре Хиллиарда. Он был написан в начале XVII в. [Илл.39] во Фландрии, а заказчицами картины выступили женщины – Джин Кеннеди, леди Мелвилл, и Элизабет Кёрл³¹. На картине Мария изображена во весь рост, с распятием в одной руке, молитвенником в другой и четками на поясе. Этот вариант больше напоминает описания казни Марии Стюарт, и неудивительно: заказчицы были дамами ее свиты, одевали королеву, а затем поднялись вслед за ней на эшафот, чтобы помочь снять верхнее платье. На полях картины присутствуют вставки с изображением сцены казни мученицы и, с противоположной стороны, самих заказчиц в трауре, и с распятиями, что визуальнo связывало их с госпожой.

Верность Марии Стюарт до конца имела большое значение в жизни обеих дам, а указание на нее при помощи этого образа – и карьерные мотивы. Джин Кеннеди была включена в состав свиты королевы-католички Анны Датской, однако погибла в кораблекрушении, не добравшись до Англии. Для нее картина, отсылающая к верности династии Стюартов и к католичеству своей покойной госпожи, являлась своего рода верительной грамотой. Элизабет Кёрл прожила остаток жизни в изгнании во Фландрии; самое ее существование зависело от щедрости ее покровителей – католиков и друзей Марии Стюарт.

³⁰ Newsletters. 1998: 223.

³¹ Marshall. 2013: 209-230.

арт. И здесь изображение покойной королевы вместе с ее верными дамами провозглашало заказчицу частью свиты королевы в изгнании и словно бы объявляло о праве на щедрость покровителей³².

Помимо этих, очевидным образом политических изображений, существуют и другие портреты благочестивых католичек, носящие куда более «частный» характер. Таков портрет дамы из семьи Монтегю [Илл.40]. Сидящая женщина во вдовьих одеждах – либо Мэри, вдова сэра Энтони Брауна, сына первого виконта Монтегю (и в этом случае картина датируется приблизительно 1592-1593 гг.), либо Элизабет, леди Дормер, дочь первого виконта, сестра сэра Энтони и супруга вдова сэра Роберта Дормера, брата Мэри (тогда портрет относится к 1616 г.). Она подпирает голову рукой – типичный жест, указывающий на меланхолию и, соответственно, на недавнее вдовство. На запястье дамы – четки с крестом, а перед ней – распятие, которое держит ангел в красных одеждах, символ страданий Христа. Надпись наверху читается: *esse redemptionis* (третье слово не читается) – вероятно, *esse redemptionis fructis*, плоды искупления. Таким образом, можно представить себе, что дама медитирует о Страстях Христовых. Обе дамы, и Мэри Браун, и Элизабет Дормер, имели в своей свите капелланов, обучавшихся в континентальных семинариях у наставников-иезуитов, а такого рода медитации в этом кругу поощрялись.

Изображение заказчицы в образе благочестивой вдовы, вероятно, давшей обет безбрачия и, во всяком случае, строящей свою жизни по монашеской модели, должно было подчеркнуть ее новый статус в рамках католического сообщества. «Монашеская» иконография женских портретов означала совсем не удаление от мира и затвор, но демонстрировала претензию на власть, отличную от власти жены и хозяйки дома. Монахини и целомудренные вдовы были отнюдь не только затворницами, но борцами с ересью – молитвенницами и, в

³² Marshall. 2013: 229.

английских условиях, проповедницами и наставницами³³. А благочестие и медитативные практики женщин, монахинь и мирянок, том числе и молитвы розария, могли осмысляться и визуализироваться как война с ересью, причем женщины оказывались воинами. Так, на гравюре с изображением инфанты Изабеллы, правительницы Нидерландов, ее придворные дамы и монахини представлены в виде армии, противостоящей силам ереси [Илл.41]. Гравюра, выполненная Жаном де Луази, входила в состав сборника из 34 эмблем, изданного в 1635 г. в Лотарингии Жаном Террье: «Портреты добродетелей Богородицы, созерцаемых инфантой Изабеллой Кларой Еухенией»³⁴.

Основным оружием им служила молитва розария: благочестивой практикой, связанной с почитанием Богородицы, которая в XVII в. в воображении католиков соединялась с победой в борьбе с ересью в идейном и вполне материальном смысле. Таким образом, присутствие розария на женских портретах обретает важный дополнительный смысл: благочестивые женщины борются с ересью и благодаря этому играют важную роль в сообществе. Соответственно, возникала аллюзия между монашеским облачением или намеком на него (розарий и распятие) и политической властью, завуалированная или вполне отчетливая, как на портретах вдов-правительниц из династии Габсбургов (инфанта Изабеллы)³⁵ [Илл.42].

Для нашей католической дамы подобное изображение вполне могло стать претензией на лидерство в католическом сообществе через наставления в вере и покровительство католическому духовенству, находившемуся в стране. Поэтому возникает искушение идентифицировать ее как Элизабет Дормер: женщину, оказывавшую покровительство архипресвитерам – главам католической иерархии в Англии до 1624 г., а по-

³³ Серегина. 2012: 83-115.

³⁴ Terrier. 1635: 142. Подробнее см. Wyhe. 2002: V-XX.

³⁵ Wyhe. 2016: 243-273.

том и епископам, и активно вмешивавшейся в политику католической миссии³⁶.

Для английских католиков в условиях преследований роль женщин-наставниц была особенно важны для сохранения их конфессиональной идентичности. Практика молитв розария, в свою очередь, была тесно связана с проповедью католичества мирянами, и прежде всего, женщинами: в отсутствие регулярного доступа к священникам молитвы розария становились своего рода замещением литургии, а члены братств распространяли традицию уже в виде, трансформированном влиянием Католической реформы (в частности, представления о розарии как средстве борьбы с протестантами). В Англии практику молитв розария, хотя и известную с позднесредневекового периода, распространяли монахини и их родственницы, т.е., она часто воспринималась именно женской практикой, и была связана с женским монашеством³⁷.

Связь розария с монашеской созерцательной традицией объясняет, почему на английских изображениях XVI – XVII в. он оказывался женским атрибутом. В рамках преследуемой общины, само выживание которой зависело от присутствия священников, мужчины-монахи, даже члены традиционных созерцательных орденов, например, бенедиктинцы – вели активную жизнь миссионеров в миру. Имена такая – активная – жизнь клирика соответствовала избранной ими роли «солдата Христа», который вел войну с грехом и ересью не шпагой, но пером и проповедью³⁸. Таким образом, идеал созерцательной жизни фактически оказывался женским идеалом, причем и он тоже имел публичные, политические коннотации.

*Анна Юрьевна Серегина, д.и.н., в.н.с
Центра гендерной истории ИВИ РАН
+7(495)9544489
aseregina@mail.ru*

³⁶ Questier. 2006: 187, 323.

³⁷ Walker. 2009: 139-155, особ. 148-152.

³⁸ См. Серегина. 2015: 97-128.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

Machyn. 1848 – The Diary of Henry Machyn, Citizen and Merchant-Taylor of London, 1550-1563 / ed. by J G Nichols. // Camden Record Society. Vol. 42. L., 1848.

Newsletters. 1998 – Newsletters from the Archpresbyterate of George Birkhead / ed. by M. Questier. Camden 5th series. L., 1998.

Smith. 1627 – Smith R. Life of Lady Montague. St Omer, 1627.

Terrier. 1635 – Terrier J. Portraits des S S Vertues de la Vierge contemplée par feu S.A.S.M. Isabelle Clere Eugenie Infante d’Espagne. Pin, 1635.

ЛИТЕРАТУРА

История частной жизни. 2016 – История частной жизни. Т. 2 / под ред. Ф. Арьеса и Ж. Дюби. М., 2016.

Серегина. 2006 – Серегина А.Ю. Политическая мысль английских католиков второй половины XVI – начала XVII в. СПб., 2006.

Серегина. 2010 – Серегина А.Ю. Переводы католической литературы в Англии второй половины XVI – начала XVII в. // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. Вып.32. М., 2010. С. 22-44.

Серегина. 2011 – Серегина А.Ю. Историописание в женских монастырях: «Хроника» конвента Св. Моники (XVII в.) // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. М., 2011. С.119-147.

Серегина. 2012 – Серегина А.Ю. Женщины-католички в Англии XVI – XVII вв.: публичная роль в частной сфере? // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. Вып.20. 2012. С. 83-115

Серегина. 2015a – Серегина А.Ю. Между Лондоном, Мадридом и Брюсселем: женские монастыри, аристократический патронат и английское католическое сообщество XVI – XVII вв. // Моделирование социальной среды: европейский опыт Средневековья и Нового времени / под ред. Е.Н. Кирилловой. М., ИВИ РАН, 2015. С.97-128

Серегина 2015b – Серегина А.Ю. Фаворит королевы или мученик? Аристократ-католик при дворе Елизаветы Английской // Кому благоволит фортуна? Счастливы и неудачники при дворе в Средние века и Новое время / под ред. Ю.П. Крыловой. М., 2015. С.127-177.

Barroll. 2001 – Barroll L. Anne of Denmark, Queen of England: a Cultural Biography. Philadelphia, 2001.

Dillon. 2003 – Dillon A. Praying by the Number: the Confraternity of the Rosary and the English catholic Community, c.1580-1700. History. Vol.88. 2003. P.451-471.

Duffy. 1992 – Duffy E. The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England, 1400 – 1580. New Haven – L., 1992.

Griffey. 2008 – Griffey E. Devotional Jewellery in Portraits of Henrietta Maria // Henrietta Maria: Piety, Politics and Patronage. Aldershot, 2008. P. 165-194.

Guy. 2004 – Guy J. “My Heart Is My Own”: the Life of Mary Queen of Scots. L., 2004.

Marshall. 2013 – Marshall R.K. In Search of the Ladies-in-Waiting and Maids of Honour of Mary, Queen of Scots: A Prosopographical Analysis of the Female Household // The Politics of Female Households: Ladies-in-Waiting Across Early Modern Europe / ed. by N. Akkerman and B. Houben. Leiden, 2013. P.209-230.

Morall. 2015 – Morall A. Domestic Decoration and the Bible in the Early Modern Home // The Oxford handbook of the Bible in Early Modern England, c.1530-1700 / Ed. by K. Killeen, H. Smith, R.J. White. Oxford, 2015. P. 577-597

Questier. 2002 – Questier M. Catholicism, Kinship and the Public Memory of Sir Thomas More // Historical Journal. Vol. 53. 2002. P. 476-509.

Questier. 2006 – Questier M.C. Catholicism and Community in Early Modern England: Politics, Aristocratic Patronage and Religion, c.1550-1640. Cambridge, 2006.

Strong. 1969a – Strong R. The English Icon: Elizabethan and Early Stuart Portraiture. L., 1969.

Strong 1969b – Strong R. Tudor and Jacobean Portraits. L., 1969.

Walker. 2009 – Walker C. Priests, Nuns, Presses and Prayers: The Southern Netherlands and the Contours of English Catholicism // Catholic Communities in Protestant States, c.1570-1720 / ed. by B. Kaplan et al. Manchester, 2009. P. 139-155

Walsham. 1999 – Walsham A. Church Papists: Catholicism, Conformity and Confessional Polemic in Early Modern England. 2nd ed. Woodbridge, 1999.

Wiesner-Hanks. 2008 – Wiesner-Hanks M.E. Women and Gender in Early Modern Europe. 3rd ed. Cambridge, 2008.

Winston-Allen. 1997 – Winston-Allen A. *Stories of the Rose: the Making of the Rosary in the Middle Ages*. University park, Pennsylvania, 1997.

Wyhe. 2002 – Wyhe C. van. Introduction. Jean Terrier. *Portraits des S S Vertues de la Vierge contemplée par feu S.A.S.M. Isabelle Clere Eugenie Infante d’Espagne. 1635*. Fascimile edition / Ed.by C. van Wyhe // *Glasgow Emblem Studies*. Vol. 7. Glasgow, 2002. P.V-XX

Wyhe. 2011 – Wyhe C. van. *Piety, Play and Power: Constructing the Ideal Sovereign Body in Early Portraits of Isabel Clara Eugenia, 1586-1603* // *Isabel Clara Eugenia: Female Sovereignty in the Courts of Madrid and Brussels* / Ed. by C. van Wyhe. Madrid, 2011. P. 88-129

Wyhe. 2016 – Wyhe C. van. *The Making and Meaning of the Monastic Habit of Spanish Habsburg Courts* // *Early Modern Habsburg Women: Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities* / ed. by A.J. Cruz and M. G. Stampini. NY, 2016. P. 243-273.

History of Parliament database – e-resource:
<http://www.historyofparliamentonline.org>.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл.1. Лукас Хоренбут. Портрет Екатерины Арагонской. Ок. 1525. Собрание герцогов Баклу.



Илл.2. Лукас Хоренбут. Портрет Екатерины Арагонской. Миниатюра. 1525-1526. Музей Виктории и Альберта, Лондон.



Илл.3. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Анны Клевской.
Ок.1539. Лувр, Париж.



Илл.4. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Джейн Сеймур. 1536. Музей истории искусств, Вена.



Илл.5. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Екатерины Ховард. Миниатюра. Ок.1540. Музей Виктории и Альберта, Лондон.



Илл.6. Ганс Гольбейн Младший. Портрет сэра Брайана Тьюка. 1527/28 или 1532/33. Национальная галерея, Вашингтон.



Илл.7. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Мэри Уоттон, леди Гилденфорд. 1527. Художественный музей, Сент-Луис.



Илл.8. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Томаса Мора с семьей. Эскиз. 1527. Художественный музей, Базель.



Илл.9. Неизвестный художник. Портрет принцессы Елизаветы. 1546. Королевское собрание, Виндзор.



Илл.10. Лукас Хоренбут. Портрет принцессы Марии. Миниатюра. Ок.1521-1525. Музей Виктории и Альберта, Лондон.



Илл.11. Ганс Эворт. Портрет королевы Марии I. 1554. Общество антиквариетов, Лондон.



Илл.12. Ганс Эворт. Портрет Маргарет Ховард, герцогини Нор-
фолк. 1562. Частная коллекция.



Илл.13. Неизвестный художник. Портрет Томаса, лорда Скroupa, и его матери, Маргарет Ховард. XVIв. Частная коллекция.



Илл.14. Софонисба Ангвиссола. Портрет короля Филиппа II. 1573. Прадо, Мадрид.



Илл.15. Софонисба Ангвиссола. Портрет королевы Анны Австрийской. 1573. Прадо, Мадрид.



Илл.16. Ганс Эворт. Портрет Энтони Брауна, виконта Монтегю. 1569. Национальная портретная галерея, Лондон.



Илл.17. Стивен ван дер Мейлен. Портрет Генри Фицалана, графа Эрндела. 1565. Национальная портретная галерея, Лондон.



Илл.18. Дж. Паркер. Портрет Эдварда Сомерсета, графа Вустера. Гравюра [1825] с оригинала кисти Федерико Дзуккери, XVIв.



Илл.19. Стивен ван дер Мейлен [?]. Портрет Джона, лорда Ламли. 1560-1565. Частная коллекция.



Илл.20. Неизвестный художник. Портрет Уильяма Паркера, лорда Монтигла. Ок. 1615. Собрание Бергера, Денвер, Колорадо.



Илл.21. Корнелис Кетель [?]. Портрет Уильяма, лорда Вокса. 1575. Частная коллекция.



Илл.22. Ганс Эворт. Портрет Мэри Ризли, графини Саутхэмптон. 1565. Частная коллекция.



Илл.23. Уильям Ларкин. Портрет Кэтрин Ховард, графини Саффолк. 1614-1618. Собрание Норфолков, Кенвуд Хаус.



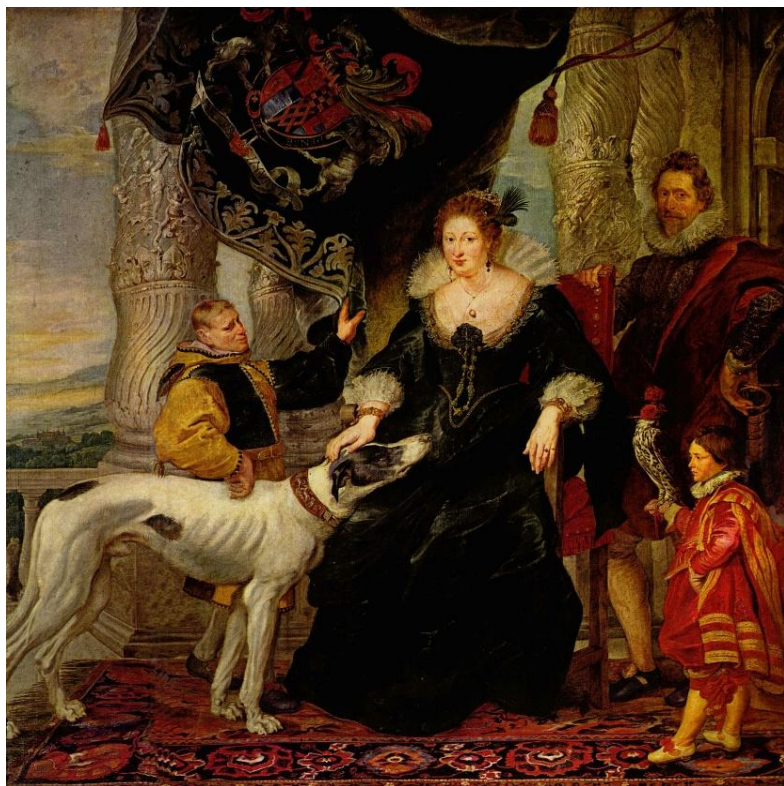
Илл.24. Корнелис Янсен. Портрет Алетеи Ховард, графини Эрендел. 1619. Художественный музей, Кливленд, Огайо.



Илл.25. Питер Пауль Рубенс. Портрет Алетеи Ховард, графини Эрендел. 1620. Национальный художественный музей Каталонии, Барселона.



Илл.26. Даниэль Мейтенс Старший. Портрет Томаса Ховарда, графа Эрендела, и его жены Алетеи Ховард. Ок. 1620. Галерея Академия, Венеция.



Илл.27. Питер Пауль Рубенс. Портрет Алетеи Ховард, графини Эрендел. 1620. Старая Пинакотека. Мюнхен.



Илл.28. Маркус Герартс Младший. Портрет королевы Анны Датской. Ок. 1612. Национальная портретная галерея, Лондон.



Илл.29. Мастерская Ван Дейка. Портрет королевы Генриетты Марии. Ок. 1630. Королевское собрание, Виндзор.



Илл.30. Антонис Ван Дейк. Портрет королевы Генриетты Марии. 1638. Королевское собрание, Виндзор.



Илл.31. Роулэнд Локи. Портрет сэра Томаса Мора с семьей. 1592. Ностел Прайори, Йоркшир.



Илл.32. Роуланд Локи. Портрет сэра Томаса Мора с семьей. Миниатюра. 1593. Музей Виктории и Альберта, Лондон.



Илл.33. Роуланд Локи. Портрет сэра Томаса Мора с семьей. 1594. Национальная портретная галерея, Лондон.



Илл.34. Неизвестный художник. Портрет королевы Марии Стюарт (копия оригинала кисти Франсуа Клуэ). Ок.1559. Музей Виктории и Альберта, Лондон.



Илл.35. Неизвестный художник. Портрет королевы Марии Стюарт. 1561-1567. Музей католического наследия Шотландии, Блейрс, Абердин.



Илл.36. Николас Хиллиард. Портрет королевы Марии Стюарт. Миниатюра. 1578. Музей Виктории и Альберта, Лондон.



Илл.37. Неизвестный художник. Портрет королевы Марии Стюарт. Начало XVIIв. Национальная портретная галерея, Лондон.



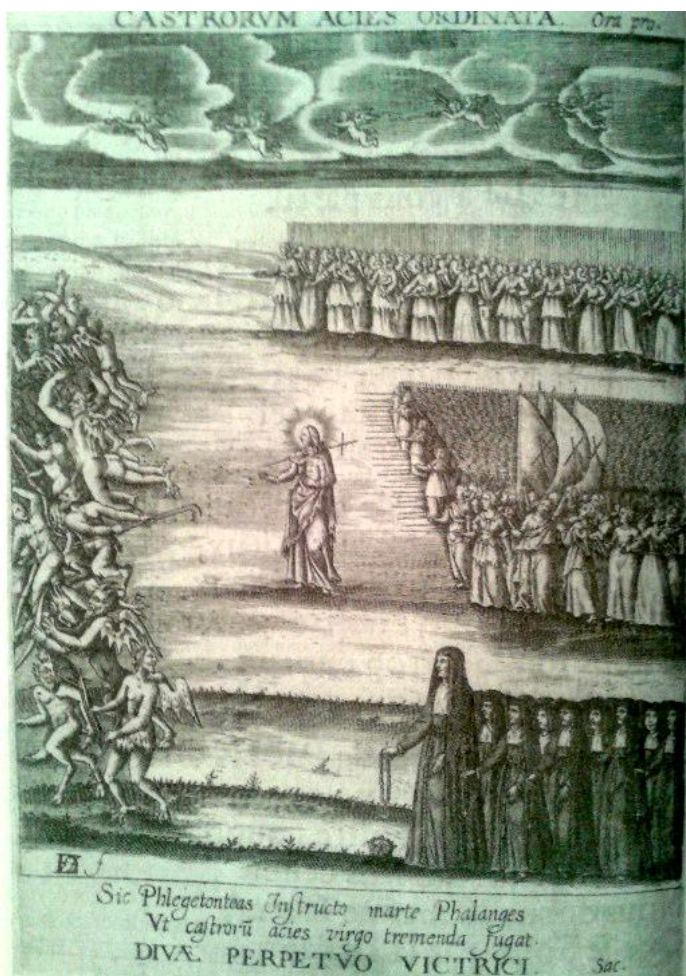
Илл.38. Неизвестный художник. Портрет королевы Марии Стюарт. 1610 [?]. Национальная портретная галерея, Лондон.



Илл.39. Неизвестный художник. Портрет королевы Марии Стюарт. 1610 [?]. Королевское собрание, Лондон.



Илл.40. Неизвестный художник. Портрет Мэри Браун или Элизабет Дормер. Ок.1592 или ок. 1616. Частная коллекция.



Илл.41. Гравюра из: Jean Terrier. Portraits des S S Vertues de la Vierge contemplée par feu S.A.S.M. Isabelle Clere Eugenie Infante d'Espagne. Pin, 1635. P.142.



Илл.42. Питер Пауль Рубенс. Портрет инфанты Изабеллы. 1625.
Частная коллекция.

И.И. Лисович

ИКОНОГРАФИЯ ФЕМИННОСТИ В ВИЗУАЛЬНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НАУЧНОГО ЗНАНИЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ ОТ АНТИЧНОСТИ ДО РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ*

Ключевые слова: феминность, визуализация, иконография, научное знание, Античность, Средние века, раннее Новое время, научная культура, Музы, семь свободных искусств.

Аннотация: статья посвящена аллегорическим, символическим и реалистическим изображениям научного знания, иллюстрациям и оформлению научных текстов, где присутствуют женские образы. Анализ иконографии и коннотаций, которые закладывались в визуализацию, позволил определить, чем был обусловлен именно этот выбор.

Женщина в научной сфере – явление уникальное в европейской культуре вплоть до середины XX в., и основная причина этого – невключенность, прежде всего, в систему образования, недоступность для женщины публичной сферы деятельности, которая и требовала соответствующего уровня образования и воспитания определенных качеств. И если в Средние века европейская женщина могла научиться некоторым видам ремесел при ограничениях, прописанных в цеховых уставах, то для научных исследований еще нужны способности, склонность к подобного рода занятиям, время и поддержка сообщества.

* Исследование выполнено в рамках проекта «Виртуальная шекспировсфера: трансформации шекспировского мифа в современной культуре», поддержанного грантом РФНФ (№14-03-00552а).

The paper was prepared as part of the project “Virtual Shakespearean Sphere: Transformations of Shakespearean Myth in Modern Culture” supported with a grant from the Russian Foundation for the Humanities (№14-03-00552а).

Церковная традиция также ограничивала доступ женщины в систему европейского образования и производства научного знания, поскольку занятия наукой были институционально закреплены за мужскими монастырями (преимущественно бенедиктинскими, доминиканскими и иезуитскими) и университетами, которые вплоть до XIX в. сохраняли элементы своего церковного происхождения¹. На необходимости школьного женского образования в XVII в. настаивал протестант, бэкониец Я. А. Коменский, заложивший основы современной эгалитарной классно-урочной системы, которая стала реализовываться в программах обязательного начального образования во второй половине XIX вв.

В европейских университетах женщины-студенты появляются во второй половине XIX в., а в качестве сотрудников на низших должностях – в пер. трети XX в., что видно по биографиям европейской женщин-ученых, в том числе и в Англии, одной из наиболее продвинутых в науке стран². Сегодня активно развиваются исследования, посвященные женщинам-философам и ученым³. Ограничение сфер деятельности женщин приватной домашней сферой было обусловлено также низкой продолжительностью жизни, высокой смертностью рожениц и детей вплоть до XX в., поэтому роль матери была основной для женщины. И до сих пор одним из факторов, замедляющим карьеру женщин-ученых, является выполнение материнских и семейных обязанностей, о чем

¹ Например, в Оксфорде профессорам разрешили жениться только в конце XIX в., и то при условии, что они должны проживать на территории университета и оказывать консультацию студентам в любое время суток. И это с учетом того факта, что монастыри и целибат в Англии были уничтожены в эпоху Реформации.

² См. биографии женщин-ученых: *Most influential British women in science*. 2010; Neadle. 2016.

³ Walsh. 1911; *Women, Science and Medicine*: 218–234; Mason. 1992: 279–300; Edwards. 2002; Богданова. 2007, Hargittai. 2015.

свидетельствует оксфордский проект «Athena Swan»⁴.

Эти институциональные и социальные факторы не были единственной причиной, закрывавшей женщине доступ к научно-образовательной деятельности. Препятствием также являлись представления о гуморальной природе женщин, идущие от Гиппократ и Галена. Согласно им, мужчина совершеннее женщины, поскольку в его гуморе доминирует огонь и воздух, тогда как в женском – влага и земля. А горячее тело совершеннее холодного:

Основная и главная причина того, что самка менее совершенна, чем самец, та, что она более холодная. В самом деле, если среди живых существ более теплое является в то же самое время и более деятельным, то существо более холодное должно быть менее совершенно, чем более теплое⁵.

Френсис Бэкон обосновывает неспособность женщин заниматься науками именно преобладанием холодного и влажного гуморов, Дж. Голински подчеркивает: Ф. Бэкон полагал, что женщины менее приспособлены к занятиям философией из-за своей природы, поскольку больше подвержены влиянию страстей и желаний, что мешает работе разума⁶.

Несмотря на все вышеизложенные причины, благодаря которым шансы увидеть женщину, занимающейся наукой в раннее Новое время, невероятно малы, ее изображения в научных текстах, гравюрах и портретах встречаются достаточно часто. Иконография феминности в визуальной репрезентации научного знания в европейской культуре раннего Нового времени обусловлена несколькими факторами, и женщина представлена в нескольких модусах. Женщину на изображениях можно опознать по одежде, груди, причёске, надписи, а на причастность к наукам и знанию указывают соответствующие иконографические атрибуты.

⁴ Athena Swan. 1997.

⁵ Гален. 1971: 468.

⁶ Golinski. 2002:125–145.

Эта традиция была заложена в культуре Древней Греции в изображениях Аполлона-Мусагета, Кифареда, бога света, знания и медицины; и Муз, покровительниц искусств. При неустойчивости состава Муз, имен и происхождения (согласно разным источникам), их иконография отражает вид искусства, которому они покровительствуют. Как правило, это занятия, связанные с поэзией, астрономией и танцем. К такого рода изображениям можно отнести изображение Клио на краснофигурном лекифе (ок. 435–425 гг. до н.э.), барельеф Архелая из Приены «Апофеоз Гомера» (III в. до н.э.)⁷ или барельеф с классическими девятью Музами на саркофаге II в. до н.э. [Илл. 1, 2, 3]. В «Апофеозе Гомера» мужские фигуры представляют Зевс, Аполлон, Гомер, Хронос, и заказчик барельефа; женские – 9 Муз, их мать – Мнемозина, Мир (Окумена).

Состав Муз меняется в связи с изменением представления о знании. Например, в Средние века и эпоху Возрождения была популярной энциклопедия знания латинского ритора неоплатоника Марциана Капеллы (V в. н.э.) «О бракосочетании Филологии и Меркурия» (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*), написанная в форме романа, где появляются семь свободных искусств. Матерью Филологии является Фронесис (Ум). Афанасия (Бессмертие) дает ей яйцо, которое она съедает, и её рвет фонтаном из книг. Это делает её достойной стать бессмертной. Носилки, на которых она возносится на небо, несут юноши Лабор (Труд) и Амор (Любовь), девы Эпимелия (Усердие) и Агрипния (интеллектуальный ночной труд). На Олимпе она становится богиней, и в качестве свадебного подарка получает в услужение семь свободных искусств, Их олицетворяют женщины с соответствующими атрибутами (Грамматика, Риторика, Диалектика, Геометрия, Арифметика, Астрономия, Гармония). В этом составе математические искусства расширяются, а виды поэзии сокращаются, возможно, под

⁷См. подробнее: Newby. 2007.

влиянием идей неоплатонизма [Илл. 4,5].

Пополнившиеся таким образом Олимп, Парнас и Геликон были унаследованы в Средние века, где христианский состав знания (грамматика, риторика, диалектика, арифметика, геометрия, астрономия, музыка) был закреплен Исидором Севильским (ок. 560 – 636), а также претерпел небольшую модификацию под влиянием Флавия Кассиодора (ок. 480 – ок. 590). Если в античной мифологии Музы – это богини, то в христианской культуре они становятся аллегориями свободных искусств, которые в отличие от «*artes mechanicae*» не требовали физических усилий.

К изображениям семи свободных искусств присоединились такие женские фигуры как Философия и Теология, которые признавались доминирующими. Принципы иконографии и атрибуции оставались античными, к ним добавилось правило, согласно которому гендерная принадлежность изображений соответствовала грамматическому роду латинского слова-понятия, которое они олицетворяли:

Понятие репрезентировалось в том или ином облике в зависимости от грамматического рода латинского слова, его обозначающего. Поскольку в латинском языке абстрактные понятия имеют женский род, то и пороки, и добродетели изображались в виде женских фигур⁸.

Неизменным также оставался принцип изображения. К числу таких изображений можно отнести «Философию и семь свободных искусств» (Зальцбург, 1150–1160 гг.); «Философию и семь свободных искусств» (миниатюра из книги Геррады Ландсбергской «*Hortus Deliciarum*», 1167—1185). Во втором изображении в центре находится не только Философия, но и сами философы – Сократ и Платон.

В миниатюрах богато украшенного манускрипта «*Carmina Regia*» (ок. 1335 – ок. 1340 гг.), преподнесенного

⁸ Стогова. 2014: 207.

тосканским городом Прато королю Неаполя Роберту Анжуйскому, представлены две вышеописанные традиции изображения искусств [Илл. 6,7]. Предполагаемый автор манускрипта – профессор грамматики и риторики Конвеневоле да Прато, учитель Ф. Петрарки. В книге представлены: мировая иерархия от Христа, Девы Марии, Ангелов, до самого короля; аллегории основных христианских добродетелей, а также олицетворение познания – Афина-Паллада (Мудрость), Философия, крылатый Пегас, классический вышеописанный состав семи свободных искусств и девять античных Муз от Клио до Терпсихоры. Примечательно, что есть изображения как Астрономии, так и ее музы – Урании.

В трактате кардинала Пьера д'Айи (1351–1420) «*Vigintiloquium de concordantia astronomicae veritatis cum theologia*» (1414, изд. 1490) изображены женские фигуры Теологии и Астрономии [Илл. 8]. Здесь научное познание соотносится со стремлением к божественному, кардинал пытался соединить Св. Писание и астрономию. Будучи астрономом, астрологом, географом и номиналистом, он считал возможным или вероятным познание Бога при помощи разума⁹, предвосхитив своим учением философию Декарта и Лейбница. Это желание примирить небесные божественные письма и Библию демонстрируется в гравюре: Астрономия не только указывает перстом на знаки небесные (астрологические символы птолемеовско-аристотелианского космоса), но и держит перед собой раскрытую книгу, которая обозначает Библию.

Но виды познания находятся в иерархическом соотношении: Теология занимает главенствующее положение, так как она располагается выше Астрономии и находится на геральдически доминирующей правой стороне.

⁹ Пьер д'Айли сделал попытку интерпретации пророчества св. Иоанна и определил дату пришествия Антихриста, используя астрологические вычисления, а также составил гороскоп Христа.

Теология указывает перстом вниз, на Землю – центр Мира и место, где свершилось искупление Христа. Жесты Теологии и Астрономии зеркальны и выражают согласие, заявленное в названии трактата: знаки небесные и библейские дают возможность прочесть земные события.

Эта традиция многомерного изображения видов искусств в соотношении с христианскими ценностями сохраняется и в раннее Новое время, например, во фресках Рафаэля Санти (1509 – 1511). На плафоне Станца делла Сеньятура [Илл. 9], то есть на верхнем уровне, он изобразил историю грехопадения Адама и Евы (искушающий змей тоже имеет женский облик), а в медальонах – связанные с познанием женщины-аллегории с присущими им иконографическими атрибутами и девизами: коронованную «Теологию», «Философию» в диадеме, крылатую «Поэзию», вооруженную «Юстицию» и «Астрономию» с небесной сферой [Илл. 9]. Юстиция представлена как вид искусства, который призван восстановить божественный Закон. Нижний уровень (настенный) указывает на события земной истории и связанных с ними знаменитый людей. Это преимущественно мужчины, расположенные в иерархическом порядке: «Диспут» воплощает теологию, «Афинская школа» – философию, «Парнас» – поэзию и музыку, «Добродетели и закон» – гуманистические и христианские добродетели.

Эти же тенденции сохранились и в XVII в. с приростом искусств. Примером может послужить фронтиспис «Таблиц», которые Кеплер издал в 1627 г. в Ульме¹⁰, посвятив их покойному императору Священной Римской империи Рудольфу II, патрону Тихо Браге [Илл.10]. Тот же принцип можно увидеть и в XVIII веке на гравюре-портрете И. Ньютона (1702), где в нижнем регистре полуобнаженная Урания с циркулем и сферой демонстрирует пропорции сидящей Оптике, которая держит в руке телескоп. Обе женщины одеты в длинные античные туники [Илл. 11].

¹⁰ Kepler. 1627.

На фронтиспise «Рудольфинских таблиц» размещена гравюра, выполненная Иоганном Целлером согласно замыслу Кеплера¹¹. Она насыщена астрономическими символами и отсылками к истории астрономии. Текст «Рудольфинских таблиц» предваряет поэма, сочиненная ректором гимназии Ульма И. Б. Хебенштрайтом (Johann Baptist Hebenstreit), где объясняется аллегорическое значение гравюры¹². Композиция иерархически выстроена вокруг ротонды – храма Астрономии-женщины, которая сидит на троне на крыше, в короне, увенчанной звездами, с лавровым венцом в руках. Над ней парит имперский орел в короне, осыпая астрономов золотыми монетами, которые, падая, превращаются в звезды.

По периметру симметрично стоят шесть богинь, олицетворяющих основы астрономии Кеплера: Оптика; Наблюдение с телескопом в руках; Логарифм держит стержни, обозначающие соотношение 1:59, а число вокруг ее головы показывает натуральный логарифм 2:0,6931472. У Геометрии – компас, угольник и схема эллипса, означающая первый закон Кеплера: «Каждая планета Солнечной системы обращается по эллипсу, в одном из фокусов которого находится Солнце». Далее расположена *Stathmica*, представляющая второй кеплеровский закон рычага и баланса: «Каждая планета движется в плоскости, проходящей через центр Солнца, причем за равные промежутки времени радиус-вектор, соединяющий Солнце и планету, описывает равные площади». И последняя фигура, Магнетизм с компасом и магнитом в руках, означает третий закон Кеплера (закон гармонии), отсылающий к теории У. Гилберта. Как мы видим, математическое знание, когда-то представленное среди греческих Муз и свободных искусств только Уранией, еще больше усилило свое доминирование.

Ротонду подпирают колонны, которые символизируют древних и античных астрономов. На колоннах в дорическом

¹¹ Gingerich. 1992: Ch. 15.

¹² Ibid.

стиле начертаны имена античных астрономов (Арата, Гиппарха, Птолемея, Метона), которые сидят рядом с ними. Новые колонны символизируют современную астрономию: Коперник и Тихо Браге. Основание ротонды тоже покрыто изображениями: в центре находится остров Вен (Hven), где Тихо Браге построил Уранеборг (замок Астрономии) с библиотекой, обсерваторией, алхимической лабораторией, мастерской и типографией. Слева от острова помещено изображение Кеплера, который окружен астрономическими инструментами, на столе стоит макет крыши храма Урании, и выше висит список его работ («Тайна мира», «Оптика в астрономии», «Коперниканская астрономия»). По правую сторону от Уранеборга изображены наборщик и печатники, работающие на станке. Композиция оказывается закольцованной, отражая историю астрономии, когда были изобретены основные астрономические приборы и написаны важнейшие труды; Птолемеем, Коперником, Тихо Браге и Кеплером созданы геоцентрический и гелиоцентрический варианты концепции Вселенной.

Женские фигуры, символизирующие познание, изображаются на верхних ярусах, а мужские, которые являются акторами (субъектами) познания – внизу иерархии. Таким образом, визуальная традиция и художественное мышление эпохи оказывали обратное влияние на самих ученых, стремившихся преподнести свое знание современникам не только в виде научного текста, но и при помощи узнаваемых визуальных и символично-аллегорических образов.

Отдельное место в репрезентации познания занимают такие сопутствующие знанию изображения-аллегии как стихии, Меланхолия и чувства. Аллегии стихий традиционно помещались на картах и изображениях Вселенной: в женском облике нарисованы Вода и Земля, в мужском – Огонь и Воздух [Илл. 12]. Представление об Универсуме, сотворенном из четырех стихий (родов) были

изложены в «Тимее» Платона, развиты в учении об элементах в «Физике» Аристотеля, но они не описывались их как женские / мужские. Эта традиция ведет свое начало от медицины. Согласно античной (Гиппократ и Гален), средневековой и ренессансной медицине, человек также состоит из этих элементов, и их баланс определяет здоровье человека, причем, начиная с Гиппократа, природа женщины определяется такими стихиями как вода и земля (влага и холод), а мужчины – огнем и воздухом (тепло и сухость).

В раннее Новое время стала чрезвычайно распространенной и даже модной болезнью стала меланхолия, причем если в Средние века она ассоциировалась с унынием и ленью, то гуманисты связали ее с познанием. В медицинском дискурсе меланхолия связывалась с влиянием планеты Сатурн¹³. В римской интерпретации доминировали положительные черты, в средневековой медицине Константин Африканский эту болезнь связывал с негативным воздействием Сатурна, управляющего физической силой и мраком: избыток черной желчи делал человека мрачным, завистливым, ленивым, расслабленным и сонливым в работе. Авиценна во «Врачебном каноне» рассматривает конфликт черной желчи с другими гуморами и производимый эффект: сочетание с кровью порождает смех и эйфорию, с желтой желчью – тревоги, мании и одержимость демонами¹⁴.

Св. Хильдегарда Бингенская (1098–1179) в трактате «Книга об искусстве исцеления» соединяет учение о влиянии звезд и учение о четырех гуморах с христианской моралью,

¹³ В древнеримской культуре греческий бог времени Кронос был отождествлен с богом земледелия Сатурном, благодаря чему планета соединяет в себе противоположные качества: от величия до ничтожности; от плодородия до пожирания детей; он проявляет себя как древний мудрый бог, но он может стать жертвой хитрой уловки; он воплощает золотой век изобилия, но проклят и бесплоден, он сочетает в себе природный цикл рождения/обновления и смерти. См. подробнее: Klibansky, Panofsky, Saxl. 1964: 133–159.

¹⁴ См. подробнее: Radden. 2000: 78.

полагая, что Адам после первородного греха наполнился печалью, и от меланхолии проистекают все болезни, но меланхолия является и причиной пророческих снов. Вслед за античной неоплатонической традицией она приписывает божественное безумие, порожденное меланхолией, Платону, Самсону, Соломону, Иеремии и пророкам, на которых изливается Божья благодать, именно поэтому их бросает из жара в холод, от здоровья к болезни, от радости к печали¹⁵.

Рождение и умирание Ренессанса происходит под знаком душевного состояния, первоначально названного Петраркой в «Моей тайне» ацедией. В XIX в. Людвиг Гайгер проследил истоки этой болезни от закрытых монашеских сообществ к первым гуманистам: возникнув как «монастырская болезнь», она становится у Данте светской «болезнью», а у Петрарки – «философской»¹⁶. И если ацедия выражает состояние духовного кризиса, связанного с правилами «дискурсивного сообщества», или, в терминологии Б. Стока, «текстуального сообщества»¹⁷, то представление о меланхолии включает в себя и физиологическую составляющую, связывает воедино состояние души и тела.

Переосмысление влияния Сатурна и меланхолии с точки зрения когнитивных способностей происходит в эпоху Возрождения благодаря соединению античных и арабских мифологических и астрологических представлений о Сатурне. Из-за контаминации богов меланхолическое безразличие

¹⁵ Ibid.: 80–82. Кстати, у самой Хильдегарды было слабое здоровье, и ее часто посещали видения.

¹⁶ Цит. по: Wenzel. 1961: 36–48. Сам Вензель также полагает, что ацедия сохранила и в своей секуляризованной форме средневековое представление о ней, как о смертном грехе уныния (Ibid.: 47).

¹⁷ Он полагает, что в Средние века такие сообщества появлялись в религиозных общинах и движениях и вокруг практик интерпретации священных текстов и состояли из «интерпретаторов». Их основная задача была преобразовать мысли и образ жизни людей на основе чтения и интерпретации. Поэтому их отношения были опосредованы текстом. (Stock. 1987: 90–91).

стало истолковываться как равнодушие к суетному, пресыщение земным, находящимся под властью Сатурна. Марсилио Фичино причислял себя к детям Сатурна, поскольку эта планета в его гороскопе находилась в асценденте, поэтому его судьба не только подчинена страданиям, но и порождает в нем жажду познания.

Как отмечают Клебански, Панофски и Саксл, Фичино указывает и на обратную связь между занятиями интеллектуальным трудом, меланхолией и влиянием Сатурна:

Фичино убежден, что не только дети Сатурна подходят для интеллектуальной работы, но и интеллектуальная работа оказывает обратное действие и помещает их под власть Сатурна, порождая избирательное родство между ними¹⁸.

Согласно натуральной магии Фичино, благодаря этой взаимной связи между человеком и планетами можно корректировать влияние звезд и, в частности, Сатурна при помощи различных занятий (например, музыка, поэзия, умеренные физические упражнения), талисманов и медитации (размышления) с целью привести гуморы в гармонию и не допустить между ними конфликтов. Это убеждение было основано на представлении, что под непосредственную власть звезд попадает только низшая чувственная часть души, тогда как ее интуитивный разум является от природы свободным, поскольку через Мировую Душу связан со вселенским разумом¹⁹. Поэтому Фичино предпринимал попытки ослабить негативное влияние Сатурна и усилить благотворное.

Кудрявцев подробно описывает представления Фичино о влиянии Сатурна и меланхолии на способность постижения

¹⁸ Klibansky, Panofsky, Saxl. 1964: 261. - «Ficino is convinced that not only are children of Saturn qualified for intellectual work but that, vice versa, intellectual work reacts on men and places them under the dominion of Saturn, creating a sort of affinity between them».

¹⁹ Ibid.: 265–266: «only man's lower faculties were to a certain extent subject to the influence of the astral qualities the faculties of the soul, especially the "mens" [intuitive reason], were essentially free».

истины²⁰. В позднейших трактатах общим местом стало представление, что меланхолики склонны к учению, задумчивости, размышлениям. Это те, кто измеряет и считает, представители свободных искусств – астрономии, геометрии, арифметики, музыки, логики, диалектики²¹. Благодаря им *Geometria* сохранила пифагорейский сакральный смысл, и наука об измерении земли воссоединилась с астрономией, изучающей законы, которым подчиняются небесные тела, управляющие временем и природными циклами.

Таким образом, медицинский дискурс о душевной меланхолии активно проникает в интеллектуальную культуру раннего Нового времени. Ученые, художники и поэты определяют свою субъектность как «меланхолическую» из-за их стремления вернуть Сатурнов век, соединить мир идеального и реального, преодолеть невозможности их

²⁰ Кудрявцев. 2008: 379–380: «...в “Платоновском богословии” ... за меланхолией признавалась способность уводить душу от всего внешнего ей и сосредоточивать на себе, тем самым открывая путь пророческому дару <...> в 6-й главе первой книги трактата “О жизни” он – наивысшая из планет – подвигает человека к исследованию самых высоких тайн, на что способны редкие философы, когда их душа, не отягощенная внешними движениями и собственным телом, становится божественным орудием (*divinum instrumentum*); исполненная божественными влияниями и вышними пророчествами, она открывает каждый раз что-то новое, неведомое и предрекает будущие события. О том, что Сатурн <...> обозначает собой “божественное созерцание”, писал Фичино в послании к Якопо Антикварио: “В обмен на земную жизнь, от которой он тебя удаляет <...> Сатурн, сам чуждый ей, наделяет тебя жизнью небесной и вечной”. Итак, сфера Сатурна – это чистая мысль, созерцание, отрешенное от всего земного, ему угодна жизнь уединенная, покровительствует он тем, кто предан изучению наибольших тайн философии и религии, и живут они так долго и счастливо, что почитаются не столько смертными людьми, сколько бессмертными богами (*immortales daemones*), коих многие называют героями, золотым родом, жившим беспечально в Сатурновом веке и царстве».

²¹ Матвиевская. 1987: 68.

полного совпадения здесь и сейчас²². Визуализация этой болезни в соответствии с вышеизложенными гуманистическими представлениями встречается на гравюрах А. Дюрера «Меланхолия» (1514), Ганса Себальда Бехама «Меланхолия» (1539), картине Лукаса Кранаха Старшего «Меланхолия» (1532) где меланхолия изображена в виде задумчиво сидящей крылатой женщины, окруженной геометрическими атрибутами [Илл. 13, 14, 15]. Иконография меланхолии подчеркивает, что душа попадает под власть сухой холодной черной желчи, и ее крылья бессильны.

Если само состояние души обозначено через женскую фигуру, то через мужскую обозначен сам темперамент и носители меланхолии – меланхолики. Нейдёрфер, делавший надписи к диптиху А. Дюрера «Четыре апостола» (1527) по просьбе художника, истолковывал ее и как изображение четырех гуморов: Иоанн с раскрытой книгой в руке – сангвиник, Петр – флегматик, Марк – холерик, Павел – меланхолик [Илл. 16]. Якоб де Гейн II изображает все темпераменты в виде мужчин, иконография меланхолика у него близка к изображениям меланхолии: задумчивый и бескрылый он сидит с циркулем на сфере на фоне ночного звездно-лунного неба [Илл. 17].

На фронтиспise «Анатомии Меланхолии» Роберта Бертона нарисованы мужчины, погруженные в разные виды меланхолии: любовную, религиозную и меланхолическое

²² Во введении к трактату «О пропорциях» Дюрер пишет: «Все потребности человека настолько насыщаются преходящими вещами в случае их избытка, что последние вызывают в нем отвращение, исключая одну только жажду знаний <...>. Желание много знать и через это постигнуть истинную сущность всех вещей заключено в нас от природы. Но наш слабый разум не может достигнуть полного совершенства во всех науках [свободных искусствах], истине и мудрости. Это не значит, однако, что нам недоступна всякая мудрость. Если бы захотели отточить учением наш ум и упражнялись в этом, мы могли бы, следуя верным путем, искать, учиться достигать, познавать и приближаться к некой истине» (Дюрер. 1957: 93).

безумие [Илл.18]. Демокрит-старший в саду с книгой на коленях занимается анатомированием, а на небе над его головой сияет Сатурн – повелитель меланхолии. В нижнем регистре изображены лекарства от меланхолии: цветы (геллебор и огуречник), лекарством является и сама книга, автор которой представляет себя как Демокрит-младший.

В «Анатомии Меланхолии» Роберта Бертона в терминах меланхолии описывается и рефлексится не только современное состояние общества и самопознание, но и научное, эротическое и религиозное познание. С пересмотром средневековой картины мира обычный человек ощущает себя затерянным во Вселенной, и ему требуется немалые интеллектуальные усилия, чтобы соотнести новое знание со своим «я». Меланхолик – это человек, ищущий точку опоры. Меланхолию у себя диагностируют многие ученые, стремящиеся раскрыть тайны природы и найти неизблемые законы, установленные Творцом. Более того, Кудрявцев отмечает, что у Фичино появляется словосочетание «сатурново племя» и «принадлежность к Сатурну становилась печатью избранности, особого положения среди людей, знаком высокой судьбы <...>. Фичино в разных своих писаниях отмечал, что и Платон, оказывается, был “сатурнийской природы”»²³.

Болезни тела и мозга, по мнению Бертона, развиваются из-за чрезмерного возбуждения, когда воображение порождает химеры, галлюцинации и видения, к которым склонны люди с развитым воображением, особенно поэты²⁴.

²³ Кудрявцев. 2008: 381.

²⁴ Там же: 288–289: «Воображение, которое некоторые называют оценивающим или мыслящим <...> наиболее полно рассматривает образы, постигаемые здравым смыслом, будь то вещи наличествующие или отсутствующие; оно хранит их дольше, вновь напоминая их разуму или по-своему воссоздавая их заново. <...> его объект – все образы, передаваемые ему здравым смыслом; сравнивая их, оно само придумывает бесконечное множество других. Сильней и ярче эта способность проявляется у людей меланхолического склада и часто причиняет им

Ученые также подвержены меланхолии, поскольку они

ведут малоподвижный одинокий образ жизни, sibiet misis [посвященный лишь себе и Музам], лишённые всяких телесных упражнений и тех обычных развлечений, которых не чуждаются другие люди; если же к этому присовокупляется еще и чувство неудовлетворенности и тщетности, <...> это ввергает их внезапно в пучину душевной болезни²⁵ <...> такие люди по большей части худые, иссохшие, бледные, они растрачивают свое состояние, теряют рассудок, а нередко и жизнь, и все это из-за непосильных научных занятий²⁶.

И само научное знание может приносить чувство неудовлетворенности, которое, например, испытывает и Демокрит Младший, когда сравнивает космологические концепции от древности до современности, что порождает в нем ощущение зыбкости бытия:

Как лудильщик, одну дыру запаивает и делает две, так он их исправляет и делает хуже себе, что-то реформирует, а портит все. Тем временем они [астрономы] подбрасывают мир на одеяле, и подкидывают Землю вверх и вниз как мяч, заставляют ее стоять или двигаться, как им заблагорассудится; один говорит, что Солнце стоит, другой – что оно ходит, приходит третий и критикует их обоих, и чтобы не было недостатка в парадоксах находит какие-то пятна и облака на Солнце²⁷.

Отдельная часть книги посвящена любовной меланхолии, она же включает и «рвение в любви к Богу» (религиозную меланхолию). Ее симптомы – бледность, худоба, отсутствие аппетита и бессонница. Болезнь имеет большой диапазон проявлений: слабоумие, ослепление объектом поклонения, безумство, ревность, страх, стремление к самоубийству, отчаяние, которое резко может сменяться

вред <...>. У поэтов и художников воображение работает с особой напряженностью <...> это [воображение] подданный, управляемый рассудком, или по крайней мере, он должен им управляться...»

²⁵ Там же: 496–497.

²⁶ Там же: 498.

²⁷ Burton. 1990: 55.

эйфорией, надеждой, желанием пожертвовать жизнью ради любимого, совершать благородные поступки и подвиги, совершенствовать себя в искусствах, остроумии, утонченности и галантности.

Объяснение этого Бертон находит у Валезиуса, полагавшего, что любовь испытывает влияние разума и страсти, которые, согласно Платону, соответственно являются порождением мозга и печени, поэтому сердце захватывает то разум, то печень (вместилище чувств). Далее он ссылается на классификацию Леоне Эбрео о любви к честным вещам, построенную на основе «О морали» Аристотеля, где он выделяет любовь к полезному, прекрасному, добродетельному и мудрому²⁸. Соответственно, «меланхолия любви» рассматривается в земном и космическом аспектах.

Если любовь земная погружает в меланхолию, то любовь небесная [Илл. 19] способна излечить меланхолика от холода и сухости, она увлажняет душу и дает силу крыльям. Поэтому особое место в иконографии знания занимает Венера / Афродита в сопровождении Эроса. Восприятие Эроса в раннее Новое время связано с неоплатонизмом, и здесь ключевым текстом является «Комментарий на «Пир» Платона» Фичино. В диалоге «Федон» Платона мы видим Эроса, представленного с разных позиций, причем каждый из собеседников связывает Эроса со своим опытом: умудренный Федон видит его древнейшим из богов, причастных к сотворению мира; Павсаний различает Эроса и Афродиту небесных и низменных; врач Аристодем полагает, что Эрот влияет на Космос, природу, влечение и болезни; юный Агафон видит его прекрасным и молодым миротворцем. Сократ же апеллирует к разговору с чужестранкой Диотимой, которая говорит, что Эрот – посредник между людьми и богами, и что человек «беременный духовно» должен подняться по ступеням к божественному. Фичино так же начинает диалог с Эроса, и подробнее излагает его

²⁸ Burton. 1994: 16.

присутствие в творении Мира и его гармонии, более подробно градирует виды Эрота и описывает влияние, которое он оказывает на любящих и его способность привести к познанию божественного.

М. Фичино в «Комментарии на “«Пир»» Платона», по мнению М. А. Юсима, «облагораживает земную любовь только в рамках общей иерархии космической любви, где она занимает подчиненное, хотя <...> и центральное место»²⁹. Это представление об Эроте М. Фичино связано с тем, что он рассматривает его как основную движущую силу, лежавшую в основе сотворения мира и существующей в нем гармонии, продолжая платоновскую идею о нем, как самом древнейшем боге³⁰. Плененный Эротом человек познает искомую красоту и гармонию мира через любовь. Через любовь он преодолевает хаос души и материи, описанный Фичино, поскольку Эрот «недвижимое приводит в движение, освещает тьму, оживляет мертвое, дает форму бесформенному, несовершенному – совершенность»³¹. Этот принцип восхождения по ступеням описывает Диотима в «Пире» Платона:

*Вот каким путем нужно идти в любви – самому или с под-
чьим-либо руководством: начав с отдельных проявлений*

²⁹ Юсим. 2003:261

³⁰ «Этому зарождению идей, совершенному благодаря формирующему богу, предшествовало приближение ума к богу. Этому <...> предшествовало возгорание стремления, ему – проникновение божественного луча, которому предшествовала первая направленность желания, а ей – бесформенная сущность ума. Эту еще не оформленную сущность мы считаем хаосом, первое ее обращение к богу – началом любви; проникновение луча – пищей любви. Возникающий из этого огонь мы называем возрастанием любви, приближение – порывом любви, оформление – ее совершенством. Совокупность всех форм и идей мы называем по-латински mundus, а по-гречески – космос, то есть упорядоченный мир. Прелесть этого мира и порядка – красота, к которой народившийся Эрот склонял и увлекал ум; ум, раньше бесформенный, – к этому же самому, но уже прекрасному уму» (Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона. Т.1. С. 147)

³¹ Там же: 147.

прекрасного, надо все время, словно бы по ступенькам, подниматься ради самого прекрасного вверх – от одного прекрасного тела к двум, от двух — ко всем, а затем от прекрасных тел к прекрасным нравам, а от прекрасных нравов к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь, наконец, а что же это – прекрасное. И в созерцании прекрасного самого по себе <...> только и может жить человек, его увидевший³².

Платоновский Эрот – это гений, посредник между богами и людьми, и способен приблизить человека к гармонии, прекрасному, добродетели и бессмертию:

Лишь созерцая прекрасное тем, чем его и надлежит созерцать, он сумеет родить не призраки добродетели, а добродетель истинную, потому что постигает он истину, а не призрак. А кто родил и вскормил истинную добродетель, тому достается в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он <...> в стремлении человеческой природы к такому уделу у нее вряд ли найдется лучший помощник, чем Эрот³³.

Эрота мы видим рядом с меланхолий и Афродитой в аллегориях пяти чувств на картинах Питера П. Рубенса и Яна Брейгеля Старшего [Илл. 20-24].

Обнаженные Афродита с крылатым Эротом на картинах Брейгеля и Рубенса символизируют Любовь небесную. Четыре высших чувства показаны через их жесты и окружающие предметы. «Зрение» – Эрот демонстрирует Афродите картину, они окружены геометрическими, оптическими и астрономическими приборами, скульптурами и живописными полотнами. «Слух» – Афродита играет на арфе для слушающего ее Эрота с раскрытыми нотами на коленях в окружении музыкальных инструментов, часов, птиц, нот, огнестрельного оружия и небесной и армиллярной сферы. «Осязание» – Афродита целует Эрота, рядом с ними

³² Платон. Пир. 1993: 211 с, d.

³³ Платон. 1993. Пир 212 а, b.

изображены жуки, обезьяна-капуцин, собаки, доспехи, холодное и огнестрельное оружие, виноград, медицинские и плотницкие инструменты, ремесленники, включая кузнеца.

«Обоняние» – Афродита нюхает розу, а Эрот дарит ей букет цветов в саду в окружении цветущих растений, парфюмерии, специй, собаки, птиц и мускусных животных. А Любовь земная ассоциирована со «Вкусом» и представлена Сатиром, наливающим Нимфе вино за обильно уставленным столом, их рядом с ними обезьяна-капуцин, их окружают дичь, дары моря, овощи, фрукты – земное изобилие.

В «Тимее» и «Комментарии на «Пир» Платона» М. Фичино идет речь о чувствах, их иерархии и познавательных способностях. Высшим в иерархии признавались зрение и слух, поскольку им доступно познание гармонии Космоса, а к низшим отнесли вкус, что мы видим и на вышеописанных картинах. По Фичино, двойственность Венеры связывает мир горний и дольний, мышление и чувства через любовь:

Венера двояка: одна есть то мышление, которое мы полагаем в ангельском уме; другая есть порождающая сила, приписанная мировой душе. У обеих в качестве подобного им спутника имеется Эрот. Ибо одна врожденной любовью возносится к умопостижению божественной красоты. Другая же – своей любовью – к порождению той же красоты в телах. Одна вначале заключает в себе сияние божества, затем передает его второй Венере. Та же переносит искры своего этого сияния в мать мира³⁴.

В раннее Новое время происходит реабилитация чувственного познания, позволяющего читать книгу Природы, сотворенную Господом. Прежде чем апеллировать к опыту и чувствам как аргументу в споре, необходимо было признать достоверность зрения и других чувств, при помощи которых регистрируется и описывается объект или эксперимент. Зрение, слух, осязание, обоняние и вкус

³⁴ Там же: 212 а, b.

использовали для получения знания в физике, алхимии, медицине и т.д. Аристотелики были непримиримыми оппонентами Галилея и ученых, обосновывавших свои открытия на заключениях, полученных экспериментально-наблюдательным путем: то, что являлось фактом для одних, не признавалось в качестве такового их оппонентами³⁵.

В схоластической системе глаз познающего субъекта и его чувства не пользовались необходимым кредитом доверия. Признавали твердо установленным только то «видимое», которое встраивалось в существующую систему, что и требовал дедуктивизм. Именно органы чувств и связанные с ним искажения были предметом критики схоластов, для которых последним доказательством было логически непротиворечивое высказывание, тогда как для ученых нового типа аргументом было наблюдение и эксперимент, которые можно было воспроизвести в известных условиях и зафиксировать с помощью измеряемых параметров. Поэтому на картинах Рубенса и Брейгеля изображены не только предметы и явления, воспринимаемые при помощи пяти органов чувств, но и изобретения человека, в том числе инструменты и способы фиксации знания (например, на всех полотнах изображены и картины, которые дублируют сюжет).

Обнаженная женщина также становится объектом изучения и изображения в научных иллюстрациях, в частности, в анатомии и живописи, стремящейся к достоверности изображения [Илл. 25-28]. В XV в. можно встретить как символично-аллегорическую репрезентацию анатомии женского тела, так и рассеченное женское тело в анатомических книгах и атласах (рисунки Леонардо да Винчи, «О пропорциях человеческого тела» А. Дюрера, «О строении человеческого тела» А. Везалия и т.п.). Изображение женщины показывает общее строение тела, демонстрирующее специфику форм и пропорций, а также анатомию женских органов. Как правило, женские тела и органы изображаются

³⁵ См. подробнее: Clark. 2007.

рядом с мужскими и симметрично им.

Несмотря на то, что женщины-ученые и философы – явление довольно редкое в истории древней культуры и европейской Раннего Нового времени, тем не менее, можно обнаружить и изображения женщин в качестве ученых и помощниц, к ним можно отнести Фемистоклею, Диотиму, Арету Киренскую, Гиппархию, Гипатию, Хильдегарду Бингенскую, Кристину Пизанскую, Софию Браге, Маргарет Кавендиш герцогиню Ньюкасл, Джузеппу Барбапикколу, Лауру Басси, Эмилию дю Шатле и др. [Илл.29-36]

Визуализация научных практик, изображение ученых мужчин и женщин подчиняются одним и тем же принципам. В раннее Новое время, с одной стороны, сохраняются средневековые иконографические и сословные традиции, портрет подчиняется стилистическим тенденциям живописи и гравюры XVI–XVII вв.; с другой – подчеркивает специфику статуса ученого, научного восприятия мира, знания и общества в раннее Новое время. Изображения женщин-ученых демонстрируют социальный статус через моду, аксессуары, одежду и надписи, но художники и граверы стремятся сохранить в истории память и об их научной деятельности. Гиппархия и Гипатия изображены в туниках, Хильдегарда – в монашеском одеянии, все остальные в женское платье своего времени. В качестве атрибутов вместо средневековых изображений абстрактных книг и атрибутов, в раннее Новое время появляются именно те, которые ученые написали, усовершенствовали, описали в трудах и т.д. Герцогиня Маргарет Кавендиш на фронтисписе своей работы «Основания натуральной философии» [Илл. 33] изображена в таких же роскошных одеждах, что и на ее парадных портретах. Она стоит между двух столпов, в виде Афины Паллады (мудрость) и Аполлона с лирой. В конце XVIII в. акцент в восприятии образа ученого сдвигается в план индивидуального отображения ученого, его личной биографии и истории открытий с точки зрения прогресса, что

уже намечено в изображениях XVI–XVII вв.³⁶

Встречаются также изображения женщин-помощниц, женщин-учениц и женщин-зрительниц в научно-образовательных учреждениях [Илл. 38, 40]. Эти реперезентации женщин связаны с популяризацией научного знания и формированием открытых научно-образовательных практик. Майкл Линн, исследующий популярную науку («popular science») на примере экспериментальной физики во Франции XVIII, рассматривает, каким образом научное знание инкорпорируется в культуру, политику, экономику и литературу посредством публичных лекций, клубов, салонов и т.п. Он также делает попытку определить состав публики, которая включала элиту и простых горожан, в том числе и женщин³⁷. Гравюры также показывают нам женщин посещающими сеансы анатомирования в Лейдене, прогуливающимися по Грешем-колледжу, участвующими в научных исследованиях, как например, жена астронома Гевелия, Елизавета, которая помогала ему и в астрономических наблюдениях [Илл. 39], редактировании текстов, а после его смерти занималась изданием его научных трудов.

В условиях, когда женщины не имели доступа в образовательные учреждения, они получали образование в семье. И эта практика была распространена с древнегреческой культуры. История Элизы и Абельяра [Илл. 37]³⁸, Маргарет Кавендиш, Лауры Басси и других женщин-ученых показывает, что для обучения девочек на дому могли нанять университетского профессора. На гравюре Питера Кловета «Круг семьи Кавендиш» [Илл. 41] подпись свидетельствует о том, что семья собралась, чтобы насладиться рассказами и остроумием (wit), провести время в невинных удовольствиях. Слева собравшихся осеняют столпы в виде Афины и Аполлона, которые потом появятся на фронтисписе

³⁶ См. подробнее: Лисович. 2015: 217-253.

³⁷ Лунн. 2006.

³⁸ См. подробнее: Лисович. 2012.

«Оснований натуральной философии» М. Кавендиш. Нужно отметить, что Маргарет полагала, что человеческий разум при помощи остроумия (*wit*) способен познать человека и мир³⁹. В подобном кругу Маргарет Кавендиш с братьями получила образование, а здесь она с мужем также обучает своих сыновей и дочерей.

На картинах Дж. Райта «Эксперимент с птицей в воздушном насосе» и «Философ, объясняющий модель Солнечной системы, в которой лампа замещает Солнце» [Илл. 42] мы видим продолжение этой традиции. При демонстрации астрономической модели и физических опытов присутствуют не только женщины, но и дети, в том числе и девочки. Идея всеобщего школьного образования была предложена протестантом Я. А. Коменским, заложившим модель современного коллективного классного обучения. В рамках своего учения о Пансофии, он настаивал на обязательном обучении в школе девочек и мальчиков вне зависимости от происхождения, состоятельности и знатности, как в деревнях, так и в городах⁴⁰. Но он полагал, что продолжить обучение в университете и заниматься продвижением наук должны, в основном, способные юноши, а мать должна быть грамотной, чтобы заботится о своей

³⁹ См. подробнее: Лисович. 2015: 144.

⁴⁰ «... в школы следует отдавать не только детей богатых или знатных, но и всех вообще: знатных и незнатных, богатых и бедных, мальчиков и девочек во всех городах и местечках, селах и деревнях. Все люди, которые только родились, – произошли на свет с одной и той же главной целью: быть людьми, т. е. разумными существами, владыками тварей, ярким подобием своего Творца. Следовательно, всех нужно вести к тому, чтобы они, надлежащим образом впитав в себя науку, добродетель и религию, могли с пользой пройти настоящую жизнь и достойно подготовиться к будущей <...>. А если мы позволим развивать свой ум только некоторым, исключив остальных, то будем несправедливы не только по отношению к тем, кто обладает той же самой природой, но и по отношению к самому Богу...» (Коменский. 1955: 214-215).

семье⁴¹. Он, развивая свою идею естественного, ненасильственного и приятного обучения в школе, рекомендует учителям относиться к учащимся с отеческой любовью, тем самым делая школу привлекательной: «если учителя будут относиться к ученикам с любовью, тогда они легко завоюют их сердце так, что детям будет приятнее пребывать в школе, чем дома»⁴².

И хотя Коменский ограничивал девочек школьным образованием, а в университет предлагал направлять только юношей способных к наукам, тем не менее, он полагал, что наиболее способные женщины должны продолжать обучение:

Нельзя представить никакого достаточного основания, почему бы и слабый пол <...> нужно было бы совершенно устранить от научных занятий (преподают ли они на латинском языке или на родном). Женщины — также образ божий. Равно причастны они благодати и царству будущего века. Одинаково они одарены (часто более нашего пола) быстрым и воспринимающим мудрость умом. Одинаково им открыт доступ к самым высоким положениям, так как часто самим богом они призывались к управлению народами, чтобы давать самые спасительные советы царям и князьям, к изучению медицины, к другим делам, полезным для человеческого рода, даже к пророческой деятельности и к тому, чтобы обличать священников и епископов. Так почему же допускать их к изучению азбуки и устранять их потом от чтения книг? Боимся ли мы их легкомыслия? Но чем более мы будем занимать их ум, тем менее найдет себе место у них легкомыслие, которое обыкновенно рождается от пустоты ума»⁴³.

Эти взгляды близки тем, что высказывал Платон в «Государстве», предлагая для мужчин стражей или

⁴¹ «мы советуем учить женщин не для пустой любознательности, но для благонравия и счастья, учить особенно тому, что подобает им знать, чем владеть как для достойного устройства своей домашней жизни, так и для попечения о своем собственном благополучии и о благополучии мужа, детей и семьи» (Коменский. 1955: 217).

⁴² Там же: 263.

⁴³ Там же: 216.

философов подбирать жен, способных к тем же видам занятий, и обучать их вместе⁴⁴. Следовательно, гуманисты в желании открыть женщинам доступ к знанию, в том числе и в образовательных учреждениях, обратились к платоновскому проекту, благодаря чему пошли дальше традиционного европейского домашнего обучения, поскольку полагали, что мужчины и женщины могут обладать одинаковыми способностями.

Таким образом, феминные изображения можно разделить на два основных вида: изображения в качестве символично-аллегорических фигур, связанных с Музами и семью свободными искусствами, и изображения реальных женщин в качестве объекта изучения, женщин-ученых, помощниц, учениц и зрителей. Состав символично-аллегорических образов менялся в соответствии с представлением об искусствах и науках. Причем, субъекты научной деятельности, мужчины

⁴⁴ «— А можно ли требовать, чтобы какие-либо живые существа выполняли одно и то же дело, если не выращивать и не воспитывать их одинаково? / — Невозможно. / — Значит, раз мы будем ставить женщин на то же дело, что и мужчин, надо и обучать их тому же самому. / — Да. / — А ведь мужчинам мы предназначили заниматься мусическим и гимнастическим искусствами. / — Да. / — Значит, и женщинам надо вменить в обязанность заниматься обоими этими искусствами, да еще и военным делом; соответственным должно быть и использование женщин. / <...> по своим природным задаткам одна женщина способна врачевать, а другая — нет, одна склонна к мусическому искусству, а другая чужда Музам. / — Так что же? / — А разве иная женщина не имеет способностей к гимнастике и военному делу, тогда как другая совсем не воинственна и не любит гимнастических упражнений? / — Да, это так. / — Что же? И одна склонна к философии, а другая ее ненавидит? Одной свойственна ярость духа, а другая невозмутима? / — Бывает и так. / — Значит, встречаются женщины, склонные быть стражами и не склонные. Разве мы не выбрали и среди мужчин в стражи тех, кто склонен к этому по природе? / — Конечно, выбрали именно таких. / — Значит, для охраны государства и у мужчин, и у женщин одинаковые природные задатки, только у женщин они слабее, а у мужчин сильнее ...» (Платон. Государство. 1994: 451 d,e; 455 e — 456 a,b)

или женщины, изображались по одним и тем же принципам иконографии. Но аллегорические изображения знания были феминными со времен античной культуры и оставались феминными, как бы не менялся состав искусств. На эту особенность не повлияло и средневековое правило, согласно которому, аллегорическое изображение должно быть того пола, что и род существительного. Например, слова «логарифм» и «магнетизм» – мужского рода, но на «Рудольфинских таблицах» они изображены в виде женщин. Это можно объяснить тем, что познание связано со способностями души. Крылатая Психея (Анима) мыслилась как женское начало мира, в том числе в учении Платона и неоплатоников (в «Тимее» ее создание мыслилось как процесс обретения пропорции и мировой гармонии), поэтому способности души, память-Мнемозина, мудрость-Паллада или София, и способы познания изображались в виде женщин.

*Инна Ивановна Лисович, доктор культурологии,
К. филол.н., профессор кафедры
философии, культурологии и политологии
Московского гуманитарного университета.
mag-inna@yandex.ru*

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

Гален. 1971 – *Гален Клавдий*. О назначении частей человеческого тела / пер. С. П. Кондратьева; под ред. В. Н. Терновского. Москва: Изд-во «Медицина», 1971. — С. 468. 555 с.

Дюрер. 1057 – *Дюрер А.* Дневники. Письма. Трактаты. В 2-х т. / пер. с ранневерхнем., вступ. ст. и комм. Ц.Г. Нессельштраус. М.: Искусство. – Т. 1, 1957.

Коменский. 1955 – *Коменский Я.А.* Избранные педагогические сочинения / под ред. А. А. Красновского. М.: ГУПИ Мин. Просвещения РСФСР, 1955.

Платон. 1993, 1994. – *Платон*. Собрание сочинений: в 4 т. / под общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль. Т.2, 1993.Т. 3, 1994.

Фичино М. – *Фичино М.* Комментарий на «Пир» Платона, о любви // Эстетика Ренессанса. М.: Искусство, Т. 1. 1981. С. 139 – 242.

Athena Swan 1997 – Athena Swan: Women in science. URL: <https://www.nds.ox.ac.uk/about-us/women-in-science> [1999] (дата обращения: 12.10.2016).

Burton. 1989, 1990, 1994 – *Burton R.* The Anatomy of Melancholy: in 3 vols / eds N.K. Kiessling, T.C. Faulkner, R.L. Blair. Oxford: Oxford Univ. Press. Vol. I. 1989; Vol. II. 1990; Vol. III. 1994.

Kepler. 1627 – *Kepler J.* Tabulae Rudolphinae. Ülm: Jonas Saurii, 1627; <<http://193.206.220.110/Teca/Viewer?an=334726#>> (дата обращения: 10.10.2016).

ЛИТЕРАТУРА

Богданова. 2007. – *Богданова И.Ф.* Роль женщин в науке: исторический аспект проблемы // Женщины и наука - история и современность. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2007. С. 37-57.

Кудрявцев. 2008 – *Кудрявцев О.Ф.* Флорентийская Платоновская академия: очерк истории духовной жизни ренессансной Италии. М.: Наука, 2008.

Лисович. 2015 – *Лисович И.И.* Скальпель разума и крылья воображения: научные дискурсы в английской культуре раннего Нового времени. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015.

Лисович. 2012 – *Лисович И.И.* Учитель и ученица: к обретению

субъектности // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. М.: ИВИ РАН. 2012. № 41. С. 71–91.

Матвиевская. 1987 – *Матвиевская Г.П.* Альбрехт Дюрер – ученый. 1471–1528. М.: Наука, 1987.

Стогова. В. 2014 – *Стогова А. В.* Дружба меняет пол: гендерные стереотипы в аллегориях // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. 2014. №22. С. 207. С. 206 – 229.

Юсим. 2003 – *Юсим М. А.* Ренессансный неоплатонизм и земная любовь // От средних веков к Возрождению: Сборник в честь профессора Л.М. Брагиной. СПб.: Алетейя, 2003. С. 246–265.

Clark S. 2007 – *Clark S.* Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Edwards. 2012 – *Edwards S.* A woman is wise: the influence of civic and christian humanism on the education of women in Northern Italy and England during the renaissance. URL: http://userwww.sfsu.edu/~epf/journal_archive/volume_XI_2002/edwards_j.pdf. [2002] (дата обращения: 12.10. 2016).

Gingerich. 1992 – *Gingerich O.* The Great Copernicus Chase and Other Adventures in Astronomical History. Cambridge, Mass.: Sky Publishing Corporation; and Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1992.

Golinski. 2002 – *Golinski J.* The Care of the Self and the Masculine Birth of Science // History of Science. 2002. Vol. 40. Part 2. No 128 (June). P.125–145.

Hargittai. 2015 – *Hargittai M.* Women Scientists: Reflections, Challenges, and Breaking Boundaries. Oxford, Oxford University Press, 2015.

Klibansky, Panofsky, Saxl. 1964 – *Klibansky R., Panofsky E, Saxl F.* Saturn and Melancholy. L.: Nelson, 1964.

Lynn. 2006 – *Lynn M.* Popular Science and Public Opinion in Eighteenth-Century France. Manchester and N.Y: Manchester Univ. Press, 2006.

Mason. 1992 – *Mason J.* The Admission of the First Women to the Royal Society of London // Notes and Records of the Royal Society of London. 1992. Vol. 46 (2). P. 279–300;

Most influential British women in science. 2010. – Most influential British women in science. <https://royalsociety.org/news/2010/influential-british-women/> [2010] (дата обращения: 12.10. 2016).

Needle. 2016 – *Needle D.* Women in Science – a historical

perspective. URL: <http://www.rsc.org/news-events/175-stories/2016/may/women-in-science/> [2016] (дата обращения: 12.10.2016).

Newby. 2007. – *Newby Z.* Reading the Archelaos Relief // *Art and Inscriptions in the Ancient World* / Ed. by Z. Newby and R. Leader. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2007. P. 156–178.

Radden. 2000 – *Radden J.* The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva. Oxford: Oxford Univ. Press, 2000.

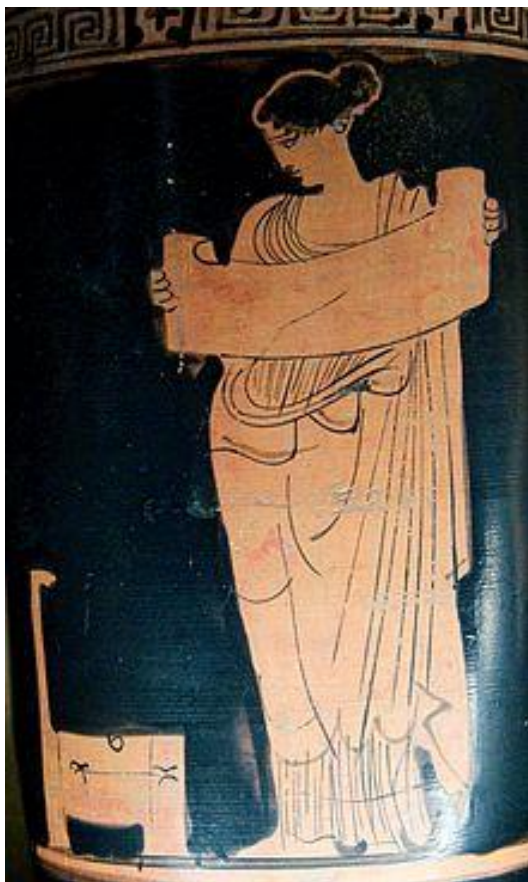
Stock. 1987 – *Stock B.* The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the 11th and 12th Centuries. Princeton: Princeton University Press, 1987. P. 90–91.

Walsh. 1911 – *Walsh J. J.* Medieval Women Physicians // *Walsh J. J. Old Time Makers of Medicine: The Story of the Students and Teachers of the Sciences Related to Medicine During the Middle Ages.* Fordham University Press, 1911 (Reprint, 2008). P. 135–150;

Wenzel. 1961 – *Wenzel S.* Petrarch's Accidia // *Studies in the Renaissance.* 1961. Vol. 8. P.36–48.

Women, Science and Medicine. 1997 – *Women, Science and Medicine 1500–1700* / Ed. by L. Hunter & S. Hutton. Stroud: Sutton Publishing, 1997.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл. 1. Клио на краснофигурном лекифе (ок. 435–425 гг. до н.э.)



Илл. 2. Архелай из Приены «Апофеоз Гомера» (III в. до н.э.).



Илл. 3. Девять Муз, саркофаг (II в. до н.э.)



Илл. 4. «Философия и семь свободных искусств» (Зальцбург, 1150–1160 гг., The Pierpont Morgan Library, New York, M. 982)



Илл. 6. СЕМЬ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ «CARMINA REGIA» (ОК. 1335 – ОК. 1340 ГГ.)



Илл. 7. МУЗЫ «CARMINA REGIA» (ОК. 1335 – ОК. 1340 ГГ.).



Илл. 8. ТЕОЛОГИЯ И УРАНИЯ (PETRUS DE ALLIACO, «VIGINTILOQUIUM DE CONCORDANTIA ASTRONOMICAE VERITATIS CUM THEOLOGIA», 1414, изд. 1490 г.)



Илл. 9. Рафаэль Санти, Станца делла Сеньятура. Фрагменты.
(1509–1511 гг.)



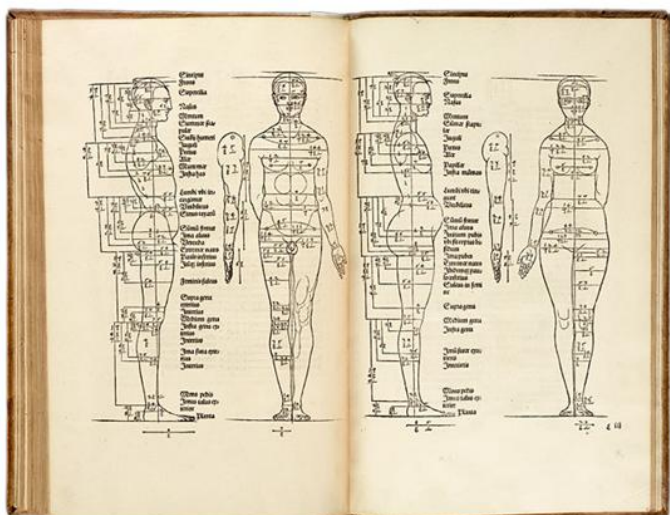
Илл. 10. Фронтиспис. Рудольфинские таблицы (1627)



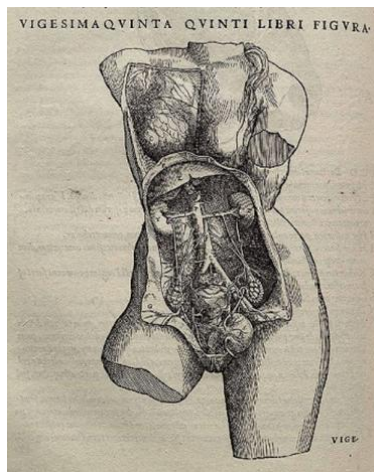
Илл. 11. СЭР ИСААК НЬЮТОН. ГРАВЮРА И.ХУБРАКЕНА, КОПИЯ СЭРА Г. КНЕЛЛЕРА (1702)



Илл. 12. «Роман о Розе». Нерон наблюдает за рассечением Агриппины. Брюгге, (1490-1500)



Илл. 13. А. Дюрер «Четыре книги о пропорциях» (1528)



Илл. 14. А. Везалий «О СТРОЕНИИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА» (1543)



Илл. 15. Джулио КАССЕРИ «АНАТОМИЧЕСКИЕ ТАБЛИЦЫ» (1627),
Илл. ОДОАРДО ФАЛЕТТИ



Илл. 16. NOVA TOTIUS TERRARUM ORBIS GEOGRAPHICA AC HYDROGRAPHICA TABULA AUCT. GUILJELMO BLAEUW, WILLEM JANSZON BLAEU, 1606, 1630, 1645



Илл. 17. А. Дюрер «Меланхолия I» (1514)



Илл. 18. Ганс Сеабальд Бехам «Меланхолия» (1539)



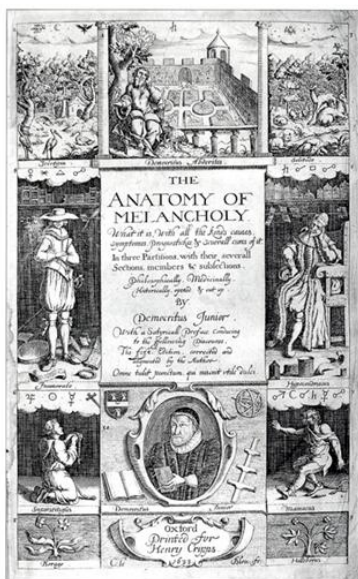
Илл. 19. Лукас Кранах Старший «Меланхолия» (1532)



Илл. 20. А. ДЮРЕР «ЧЕТЫРЕ АПОСТОЛА» (1526)



Илл. 21. Якоб де Гейн II «МЕЛАНХОЛИЧЕСКИЙ ТЕМПЕРАМЕНТ» (1596/97)



Илл. 22. ФРОНТИСПИС «АНАТОМИИ МЕЛАНХОЛИИ» (ИЗД. 1638 Г.) Р. БЕРТОНА



Илл. 23. Тициан «Любовь небесная и Любовь земная» (ок. 1514)



Илл. 24. Питер П. Рубенс и Ян Брейгель Старший «Зрение» (1617-1618)



Илл. 25. ПИТЕР П. РУБЕНС И ЯН БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ «СЛУХ» (1617-1618)



Илл. 26. ПИТЕР П. РУБЕНС И ЯН БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ «ОСЯЗАНИЕ» (1617-1618)



Илл. 27. ПИТЕР П. РУБЕНС И ЯН БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ «ОБОНЯНИЕ» (1617-1618)



Илл. 28. ПИТЕР П. РУБЕНС И ЯН БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ «ВКУС» (1617-1618)



Илл. 29. ГИППАРХИЯ МАРОНЕЯ (ФРЕСКА, ВИЛЛА ФАРНЕЗИНА, РИМ, I В. ДО Н.Э.)



Илл. 30. РАФАЭЛЬ САНТИ, АФИНСКАЯ ШКОЛА, ГИПАТИЯ (1509–1511 ГГ.)



Илл. 31. Хильдегарда Бингенская. Миниатюра из рукописи SCIVIAS. (ок. 1210)



Илл. 32. Х. П. Хансен, София Браге (кон. XVI в.)



Илл. 33. МАРГАРЕТ НЬЮКАСЛ. ОСНОВАНИЯ НАТУРАЛЬНОЙ ФИЛОСОФИИ. ФРОНТИСПИС (1686)



Илл. 34. ГОНЗАЛЕС КОКС. МАРГАРЕТ И УИЛЬЯМ КАВЕНДИШ (1662)



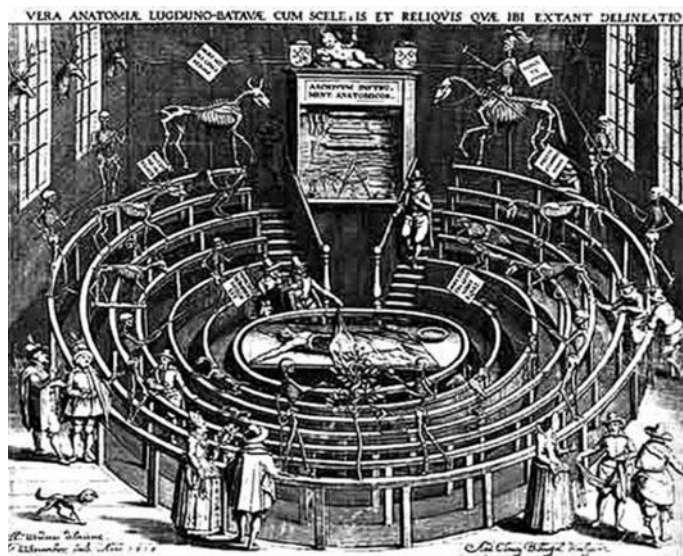
Илл. 35. Карло Ванди. Лаура Басси (втор. пол. XVIII в.)



Илл. 36. Морис Кантен де ла Тур. Эмилия дю Шатле (втор. треть XVIII в.).



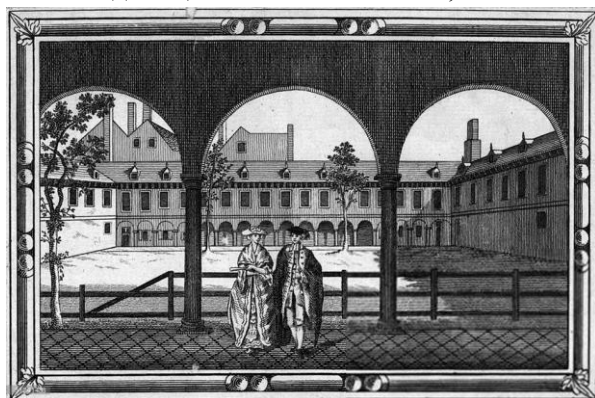
Илл. 37. Абельяр и Элоиза. «Роман о Розе», Шантильи, XIV в.



Илл. 38. Лейденский анатомический театр. Гравюра (1609)



Илл. 39. Гевелиус и его жена Елизавета проводят астрономические наблюдения, «MACHINA COELESTIS», 1673



Илл. 40. Грэшем-колледж. Гравюра (1650)



Илл. 41. Питер Кловет. Круг семьи Кавендиш (1656)



Илл. 42. Дж. Райт. «ЭКСПЕРИМЕНТ С ПТИЦЕЙ В ВОЗДУШНОМ НАСОСЕ» (1768); «ФИЛОСОФ, ОБЪЯСНЯЮЩИЙ МОДЕЛЬ СОЛНЕЧНОЙ СИСТЕМЫ, В КОТОРОЙ ЛАМПА ЗАМЕЩАЕТ СОЛНЦЕ» (1766)

ГЕНДЕРНЫЙ РАКУРС СОЦИАЛЬНОЙ ИСТОРИИ

О.В.Эдельман

«ПО ВЕДОМСТВУ ИМПЕРАТРИЦЫ МАРИИ ФЕДОРОВНЫ»

Ключевые слова: императрица Мария Федоровна, Павел I, династия Романовых, императорских двор, патронат, благотворительность.

Аннотация: статья представляет собой биографический очерк, посвященный императрице Марии Федоровне, супруге Павла I, ее политическому и культурному патронату и благотворительной деятельности.

Императрица Мария Федоровна, супруга императора Павла I и мать двух императоров, создала себе неколебимую репутацию образцовой жены и матери семейства, воплощения женских добродетелей. Бог знает, каких усилий ей это стоило, ибо условия совсем не благоприятствовали. Попробуйте-ка стать безупречной супругой взбалмошному Павлу I, добропорядочной немецкой женушкой при не совсем чопорном дворе Екатерины Великой и влиятельной вдовствующей императрицей-матерью при умном, осмотрительном Александре Павловиче. Да еще оставить добрый след в истории искусств и благотворительности.

«СЧАСТЛИВЕЙШАЯ ИЗ ВСЕХ ПРИНЦЕСС ВСЕЛЕННОЙ»

При самом замужестве положение, в котором очутилась шестнадцатилетняя вюртембергская принцесса София-Мария-Доротея-Августа-Луиза, крещеная в России Марией Феодоровной, было блестящим, но непростым. Мало того, что ей, как и прочим прибывавшим в Россию царственным невестам, приходилось привыкать к новой стране, к сильно отличавшемуся от крошечных немецких пышному российскому двору, учить

язык и правила новой религии, наконец, понравиться могущественной свекрови. Мало всего этого, Софии-Марии-Доротее выпала исключительная неудача стать не первой и единственной, но второй супругой наследника, едва оправившегося от двойного потрясения – смерти и открывшейся неверности первой жены. Павел Петрович прожил два с половиной года с Натальей Алексеевной, урожденной Августой-Вильгельминой-Луизой Гессен-Дармштадтской, которую пылко любил. Она умерла в первых родах. До сих пор некоторые исследователи склонны верить ходившим тогда слухам, будто смерть была не совсем естественной и что честолюбивая невестка стала мешать царственной свекрови (которая ведь не совсем по праву занимала престол, отстранив от него Павла). Впрочем, известно также, что родственники Августы-Вильгельмины-Луизы так сильно хотели выдать ее в Россию, что утаили одну деталь: доктора предупреждали, что из-за дефекта строения скелета она не сможет разродиться. Что и случилось.

Павел был в отчаянии. Буквально на следующий день после смерти Натальи Алексеевны Екатерина II предъявила ему записки, доказывавшие, что покойница состояла в интимной связи с его лучшим другом графом Разумовским. Траур по Наталье Алексеевне не объявили, похоронили ее без помпы. Новая невеста была у Екатерины уже на примете. О Софии-Марии-Доротее она и раньше помышляла, еще когда подыскивали Павлу первую невесту, но три года назад та была еще мала. Теперь же все удачно совпало, и как раз оказался гостящим в Петербурге прусский принц Генрих, брат Фридриха II Великого, а вюртембергская принцесса приходилась им внучатой племянницей. Екатерина немедленно послала за ее портретом. Имелась досадная мелочь: принцесса уже была помолвлена с родным братом покойной Натальи Алексеевны принцем Людвигом Гессен-Дармштадтским. Но при посредстве Фридриха недоразумение быстро уладили, а принц Людвиг получил неплохую компенсацию от русской казны.

В письме к французскому просветителю барону Гримму, своему постоянному корреспонденту, Екатерина с удовольствием описывала свои матримониальные маневры:

Сначала я предложила попутешествовать, съездить кое-куда проветриться и потом сказала: “Мертвых не воскресить, надо помышлять о живых... Поищем нового”. – “Да в ком же?!” – “О, у меня есть наготове”. – “Как, уже?” – “Да, да, и какая игрушечка”. Таким образом затронута любопытство. “Кто же? Да как же? Черноволоса, белокура, высока, маленькая?” – “Нежная, прекрасная, восхитительная игрушечка”. Про игрушечку весело слышать. Начались улыбки.

Цесаревичу хочется видеть портрет, и портрет уже «целую неделю лежит завернутый на столе, рядом с моею чернильницей», но августейшая мать дразнит его любопытство – стоит ли смотреть, вдруг не понравится.

Наконец, портрет вскрыт, немедленно положен в карман и потом опять вынут, и напоследок на него не посмотрят и торопят приготовлениями к отъезду¹.

К тому же ведь ехать предстояло в Берлин, к Фридриху Великому, кумиру Павла Петровича.

София-Мария-Доротея, узнав о перемене своей судьбы, объявила, что чувствует себя «счастливейшей из всех принцесс вселенной». Еще бы, блистательней брака с наследником российского престола с германской принцессой ничего случиться не могло. Мать ее несколько поплакала, говоря, что «с русскими царицами и царями часто случаются несчастья» и что опасается за участь дочери, но кто ж откажется от такого предложения, да еще 40 тысяч рублей на дорогу в Берлин?²

Они встретились в Берлине 11 июля 1776 г. за ужином у Фридриха II, потом снова – за обедом. «Игрушечка» оказалась ростом заметно выше Павла, но он остался в восторге. Может, еще и оттого, что умный Фридрих встречал великого князя с непривычными для того почестями.

¹ Цит. по: Сидорова. 2013: 142.

² Песков. 2003: 275-276.

Я нашел свою невесту такую, какову только желать мысленно себе мог: недурна собою, велика, стройна, незастенчива, отвечает умно и расторопно, и уже известен я, что если она сделала действие в сердце моем, то не без чувств и она, с своей стороны, осталась... Жадничает учиться по-русски, зная, сколь сие нужно – докладывал цесаревич в письме к матери. - Что меня вчера весьма удивило, так разговор ея со мною о геометрии, отзываясь, что сия наука потребна, чтобы приучиться рассуждать основательно³.

Фридрих Великий, заметим в скобках, успел дать принцессе наставления, как понравиться жениху. Павел, прощаясь перед отъездом, вручил невесте инструкцию в 14 пунктах о том, как вести себя в России.

Они обвенчались в Петербурге 26 сентября 1776 г. Мария Федоровна старательно выказывала мужу пылкую любовь («Клянусь ... всю мою жизнь любить, обождать вас и постоянно быть нежно привязанной к вам»⁴), а императрице послушание. Та со своей стороны была довольна, приняла невестку ласково и расхваливала ее Гримму:

Стройна как нимфа, цвет лица белый как лилия, с румянцем наподобие розы, прелестнейшая кожа в свете, высокий рост с соразмерною полнотою и легкость поступи. Кротость, доброта сердца и искренность выражаются у нее на лице ... Словом, моя принцесса представляет собой все, чего я желала⁵.

Молодые выглядели вполне счастливыми, а главное – Мария Федоровна не замедлила подарить мужу сына Александра, через год Константина и продолжала регулярно рожать здоровых, крепких и ладных малышей, еще двоих сыновей и шесть дочерей, из которых только одна умерла в младенчестве. Дом Романовых был надежно обеспечен наследниками. Екатерина, сообщая Гримму о рождении очередной внучки, заметила:

³ Цит по: Песков. 2003: 278; Сидорова. 2013: 143.

⁴ Цит. по: Третьяков. 2004: 77.

⁵ Цит. по: Сидорова. 2013: 145.

Мне бы хотелось назвать всех их, хотя бы народилось их десять, именем Марии. Тогда, мне кажется, они будут держать себя прямо, заботиться о своем стане и цвете лица, есть за четверых, благоразумно выбирать книги для чтения и напоследок из них выйдут отличные гражданки для какой угодно страны⁶.

Сложно не заметить вложенной в эти похвалы ядовитой иронии. Невестка все же оказалась слишком добропорядочной, слишком безупречной немецкой принцессой, что имело свои издержки.

ПРИНЦЕССА ЗА ТОКАРНЫМ СТАНКОМ

Мария Федоровна не читала философских книг (вредны для религии и нравственности), была чрезвычайно пристрастна к подробностям этикета, всегда туго зашнурована в корсет (который, в отличие от других дам, для отдыха между обедом и ужином не меняла на домашний капот), всегда держала спину очень прямо, сидела, не касаясь спинки стула, была манерна, зачастую мелочна и бестактна. Довольно скоро стали заметны ее узкий кругозор, недостаток широты мышления и государственного смысла. Это качество осталось с ней навсегда: например, летом 1812 года, когда боялись, что французы захватят и Петербург, вдовствующая императрица, поддавшись общей панике, кинулась упаковывать драгоценности и готовиться к отъезду, и только спокойная твердость императрицы Елизаветы Алексеевны, объявившей, что никуда не поедет, привела ее в чувство и напомнила, что негоже давать пример малодушия.

Павел Петрович не слишком ладил с матерью, цесаревна лишь по видимости вписывалась в окружение Екатерины. Великие князь с княгиней несколько раз в неделю обедали и проводили вечера у императрицы, в остальном их малый двор жил обособленно, преимущественно в Гатчине или Павловске. День Марии Федоровны был детально расписан, она пунктуально следовала распорядку и никогда не оставалась без дела. Едучи в карете, вязала крючком и всюду брала с со-

⁶ Цит. по: Сидорова. 2013: 150.

бой шкатулку с принадлежностями для вышивания. Она занималась музыкой, рисованием, модным тогда вырезыванием сложных силуэтов из бумаги, лепила из воска, сделала модели для нескольких памятных медалей, рисовала по матовому стеклу, гравировала и даже неплохо освоила трудное искусство вырезания камей из твердого камня. У нее был токарный станок, на котором она собственноручно вытачивала изящные предметы из дерева, кости и камня. Камеи Мария Федоровна преподносила Екатерине, увлекавшейся ими и собравшей в Эрмитаже великолепную коллекцию. Сохранились сделанные Марией Федоровной камей с профильными портретами ее детей, а в Павловске можно увидеть интерьерные украшения ее работы. Однажды она подарила мужу большой письменный стол с двенадцатью колоннами из слоновой кости (выточенными ею), бюро служило пьедесталом для храма из слоновой кости, фронтоном был украшен камеей Павла, обрамленной молочным стеклом, «на котором я написала гризалью трофей», в храме стоял жертвенник из слоновой кости с янтарем, на его гранях медальоны с вензелями их детей, «я нарисовала все вензеля детей из роз и мирты, мой составлен из мелких голубеньких цветков». Наконец, еще письменный прибор «античной формы»: «перочинный нож, нож для разрезания бумаги, карандаш, ручка печати, все это из янтаря моей работы; я вырезала даже на стали вензель великого князя для печати»⁷.

Вкус у нее был отменный, главное тому свидетельство – дворец и парк в Павловске, обустройством которых Мария Федоровна занималась лично. Она очень любила цветы, выписывала редкие сорта, распоряжалась планированием клумб, собирая на одной душистые, на другой особенно декоративные, на третьей самые редкие виды. Цветы были и излюбленной темой ее рисунков. Особую страсть она питала к розам, собрала большую коллекцию разных сортов. Невестка Елизавета Алексеевна, задумав сделать ей подарок, заказала во Франции сервиз из 58 предметов, на каждой тарелке был со всеми подроб-

⁷ Бахарева. 2004: 54.

ностями изображен свой вид роз из известного тогда ботанического альбома, который Мария Федоровна штудировала⁸.

КРЕАТУРЫ ИМПЕРАТРИЦЫ:

БОРТНЯНСКИЙ, БЕНКЕНДОРФ, КЮХЕЛЬБЕКЕР

В музыкальных занятиях Марии Федоровне помогал композитор Дмитрий Бортнянский, служивший гатчинским капельмейстером. Он написал несколько опер для гатчинских и павловских любительских постановок, а также фортепианные композиции, ибо Мария Федоровна желала регулярно разучивать новые вещи. В ходу были домашние концерты, дети великокняжеской четы все неплохо музицировали.

Помощником ее по садоводству служил Карл Кюхельбекер, близость к императрице Марии позволила ему определить своего сына в лучшее учебное заведение – вновь открытый Царскосельский лицей, где Вильгельм Кюхельбекер стал однокашником Александра Пушкина.

Огорчало великую княгиню, что отъезд в Россию разлучил ее с любимой подругой детства Анной-Юлианой Шиллинг фон Канштадт (некоторые даже полагали, что то была ее сестра, внебрачная дочь принца вюртембергского). Пригласить ее в Россию не позволяли строгие правила жизни двора, но в итоге получилось очень удачно: понадобилось послать кого-нибудь к родителям с важным письмом о вюртембергских семейных делах, выбрали входившего в окружение Павла подполковника Христофора Бенкендорфа. Он познакомился с Анной-Юлианой, женился на ней, и уже на правах придворной дамы дорогая подруга появилась при великокняжеском дворе⁹. Описывая как-то в письме гатчинские вечера в узком кружке, Мария Федоровна рассказала, что обыкновенно она играет в шахматы, фрейлина Нелидова сидит за рукодельем, а ровно в восемь часов библиотекарь Лафермьер «с шляпой в руке приглашает меня на прогулку». Прогулка состоит в том, что нужно сделать сто кругов по зале, «при каж-

⁸ Сидорова. 2013: 157-159.

⁹ Олейников. 2009: 7-9.

дом круге Лафермьер выбрасывает зерно из своей шляпы и каждую их дюжину возвещает обществу громким голосом. Иногда чтобы оживить нашу забаву и сделать ее более разнообразной, я и Бенкендорф пробуем бегать на перебежку. Окончив назначенные сто кругов, Бенкендорф падает на первый попавшийся стул при общем смехе»¹⁰. Впрочем, многим посетителям гатчинские вечера казались скучными и чопорными, не то что веселые и непринужденные вечера у Екатерины.

Но это осенью, в дурную погоду и распутицу, гуляля кругом комнаты. Обыкновенно же в царской семье в обычае были большие пешие прогулки, придумали даже игру: тянули как жребий билетки с маршрутами прогулок по парку, причем следовало пройти то семь, то десять верст¹¹.

Между тем, отношения с Павлом со временем охладели. Мария Федоровна то изо всех сил старалась быть примерной и заботливой женой, угождать мужу, например, в дождь и холод выезжая с ним вместе на страстно им любимые многочасовые воинские учения, а то устраивала ему сцены, дулась и плакала. Павел был привязан к семье, любил возиться с младшими детьми, называл их «мои барашки», любил, чтобы они приходили играть в его комнату. Но характер его становился все более неровным, великодушные, благородные поступки чередовались со вспышками неожиданного и нелепого гнева. Его сердечным другом стала фрейлина Екатерина Нелидова. Марии Федоровне хватило женского ума подружиться с соперницей, дружба оказалась настоящей, сохранилась на всю жизни и надолго пережила самого Павла. Это тоже было из числа ее достоинств, дружить императрица Мария умела. Анна Бенкендорф скончалась довольно рано, и императрица заботилась о ее детях, самый известный из них – Александр Христофорович, в будущем шеф жандармов и глава III Отделения. Еще одной подругой государыни была гра-

¹⁰ Цит. по: Семенов. 2004: 91.

¹¹ Коваль. 2004: 84-85; билетки с маршрутами на иллюстрации см.: Сидорова. 2013: 147.

финя Шарлотта Ливен, воспитательница великих княжон, она до самых преклонных лет жила во дворце как очень близкий к царской семье человек.

РОЗЫ И РОЗГИ

Старших сыновей, Александра и Константина, сразу после их рождения Екатерина забрала у великокняжеской четы и принялась воспитывать сама. Зато младшие дети были при матери, она с большим рвением занималась их воспитанием, сама давала им уроки французского языка, ежедневно внимательно прочитывала журнал, который должны были вести учителя. Но с детьми была строга, суха, требовала неукоснительного соблюдения этикета и правил поведения. Дети ее побаивались, ласковой матерью Мария Федоровна не была. Николай I признавался, что ему в детстве случалось отведать розог. Тем не менее, он вырос яркой личностью и незаурядным правителем. Что же касается дочерей, то все они были красивы, и, как это ни странно и редко для принцесс, все вышли замуж по взаимной склонности, любили мужей и были любимы. Видимо, Мария Федоровна сумела передать им искусство принимать и любить того жениха, какого Бог и августейшие родственники назначат. Унаследовали дочери также энергию матери, ее интерес к искусствам и готовность к благотворительности. Удачным был и брак Николая, решенный матерью и старшим братом. А вот браки самого Александра и Константина, устроенные Екатериной Великой, были не очень счастливы.

«ICH WILL REGIREN!» («Я ХОЧУ ЦАРСТВОВАТЬ!»)

После восшествия Павла I на престол Мария Федоровна с упоением предалась соблюдению этикета. Больше всего ей нравилась в новом положении его парадная, церемониальная часть. Отношения с Павлом становились все хуже, а придворные интриганы и сплетники старались из разрушить окончательно. Пустили слух, будто младшие дети императрицы рождены не от мужа. Павел, как ни был мнителен, но этому не поверил. Главари придворного заговора нашептывали ему, что императрица и наследник замышляют свергнуть государя;

раздували подозрения они в надежде, что Александр, доведенный до крайности и поставленный в опасное положение, согласится, наконец, на отстранение отца от власти. Их ли интриги, или безумие самого Павла, но накануне переворота он действительно грозился заточить жену и сына и приказал забить дверь из своих покоев в Михайловском дворце в комнаты Марии Федоровны. Роковая идея: в трагическую ночь 1 марта 1801 года он мог бы спастись от заговорщиков, убежав на половину императрицы. Та, узнав о гибели мужа, предалась громким безудержным рыданиям, билась о дверь (к растерзанному телу Павла ее не пускала охрана), но не преминула заявить, что желает царствовать. Это решительно ни в чьи планы не входило, никто не мог вообразить ее самовластной государыней. Впоследствии она не упускала намекнуть Александру I, что он причастен к смерти отца. Кровать Павла и окровавленную рубаху, в которой он был в ту ночь, Мария Федоровна хранила как святыню (рубаха цела и поныне), эти предметы находились за ширмой в комнате, смежной с ее гостиной в Павловске, так что Александр, как и все посетители, вынужден был проходить мимо них. Любила ли Мария Федоровна в самом деле мужа, или в ее чувствах было много наигранного, нарочитого?

Во всяком случае, в долгий период вдовства репутация ее была безупречна. Никто никогда не заподозрил, чтобы у нее появился любовник.

ДОБРОТА НА МИЛЛИОН

При Александре I императрица-мать была окружена подчеркнутым почтением, за ней остались многие прерогативы царствующей императрицы. Во время парадных приемов и выходов царской семьи император, возглавляя шествие, вел под руку не жену, а мать. Елизавета Алексеевна одна шла следом. Ее такой порядок устраивал, поскольку она, в отличие от све-крови, не любила парадных церемоний и тяготилась ими.

Марии Федоровне хотелось иметь влияние. Александр во всем, касающемся семьи, спрашивал ее совета, что же до государственных дел, решения он принимал сам. Вдовствующей

императрице нравилось выказывать некоторую оппозицию, ее гостиная стала местом, где высокопоставленные и великосветские персоны могли поворчать на политику государя. Но та же гостиная была средоточием культурной жизни, и именно через Марию Федоровну к царской семье были приближены В.А. Жуковский и Н.М. Карамзин.

По принятым правилам, вдовствующая императрица должна была получать содержание в 200 тысяч рублей в год. Александр сохранил матери содержание царствующей императрицы – миллион. Для сравнения, примерно таков был тогда бюджет города Санкт-Петербурга. Надо отдать ей должное, из этих денег на себя, на наряды и прихоти, Мария Федоровна тратила только 17 тысяч, все остальное уходило на благотворительность. Она курировала Смольный институт и воспитательные дома, открывала школы и училища. В Павловске учредила школу для глухонемых детей. Под ее управлением состояло около 500 благотворительных заведений – фельдшерские и повивальные училища, школы для солдатских дочерей, богадельни, больницы¹². Из ее личных средств выплачивались пенсии неимущим вдовам и девицам, давалось приданое бедным благородным невестам. Фактически, Мария Федоровна компенсировала отсутствие в тогдашней государственной системе ведомства социальной защиты, ее благотворительные учреждения даже получили полуофициальное наименование «ведомство императрицы Марии Федоровны». Счет людям, которых поддерживала, лечила, учила, спасала от нищеты рукодельная, тщеславная, манерная, не очень умная императрица, шел на десятки тысяч.

Ольга Валериановна Эдельман,

К.и.н., главный специалист

Отдела изучения и публикации документов

Государственного архива РФ

+7 (903)1490917

olga.edelman@gmail.com

¹² Сидорова М.В. Мать династии // Российские императрицы. Мода и стиль. С. 160.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Бахарева. 2004 – Бахарева Н.Ю. Упражнения в художествах // Павел I. Мир семьи. Каталог выставки. М., 2004.

Коваль. 2004 – Коваль Л.В. Приют семейного отдохновения // Павел I. Мир семьи. Каталог выставки. М., 2004.

Олейников. 2009 – Олейников Д. Бенкендорф. М., 2009.

Песков. 2003 – Песков А.М. Павел I. М., 2003.

Семенов. 2004 – Семенов В.А. Семья императора Павла I в Гатчине // Павел I. Мир семьи. Каталог выставки. М., 2004.

Сидорова. 2013 – Сидорова М.В. Мать династии // Российские императрицы. Мода и стиль. Конец XVIII – начало XX века. Альбом-каталог выставки в Выставочном зале Федеральных архивов 4 апреля – 13 июня 2013 г. М., 2013.

Третьяков. 2004 – Третьяков Н.С. Павел I и его семья // Павел I. Мир семьи: Каталог выставки. М., 2004.

Е.П. Загваздин

ИОАННО-ВВЕДЕНСКИЙ ЖЕНСКИЙ МОНАСТЫРЬ В ЛИЦАХ: ДРУЖИНИНЫ*

Ключевые слова: пореформенный период, Иоанно-Введенский женский монастырь, Кондинский Свято-Троицкий женский монастырь, Дружинины, д. Усалка, с. Покровское, экономические крестьяне, биография.

Аннотация: Статья посвящена основным вехам в биографии семьи Дружининых, посвятивших себя служению в Иоанно-Введенском женском монастыре на протяжении более 50 лет (с 1867 по 1923 гг.). На основании вновь выявленных источников прояснены спорные моменты, касающейся их жизни и деятельности.

Иоанно-Введенский монастырь, возникший в середине XVII века как мужской, через двести лет кардинально изменился: в 1864 г. его преобразовали в женский третьеклассный монастырь. Пореформенный период для Иоанно-Введенского женского монастыря стал важным этапом не только в его истории, но и в культурно-религиозной жизни всей Тобольской губернии. Для многих именно это пореформенное время стало отправной точкой для изучения роли монастыря в развитии общества. Впрочем, это и не удивительно. Активная деятельность настоятельниц вновь возродила монастырь, бывший некогда в упадке. Укрепилась экономика обители. Здесь возникли новые школы и промыслы, строились храмы. Позитивные сдвиги, без сомнения, можно перечислять и дальше.

Одним из первых историков, осветивших историю женского монастыря, стал протоиерей Александр Николаевич Грамматин (1855 – 1916). В 1889 г. в Тобольских епархиаль-

* Автор благодарит ведущего специалиста Государственного архива в г. Тобольске Ольгу Александровну Юзееву за консультации по поиску архивных документов.

ных ведомостях в ряде номеров публикуется его обобщающий труд по Иоанно-Введенскому монастырю.¹ Затем, в 1891 г. эта работа переиздается в виде брошюры «Иоанно-Введенский монастырь».² В своём труде он рассматривает всесторонние вопросы истории монастыря, начиная с XVII века и до конца 80-х годов XIX века. Несмотря на ряд спорных моментов, этот труд до сих пор не потерял своей актуальности. К 50-летию монастыря А.Н. Грамматин планировал выпустить продолжение своих очерков³, которые так и не появились. Новый подъем исследований, где затрагиваются история монастыря, начинается с 90-х годов XX века.

Анализируя работы по Иоанно-Введенскому женскому монастырю, отмечу тему, которая в последнее время практически не рассматривается, притом, что важность её неоспорима – это биографии его настоятелей. После издания очерков А. Н. Грамматина сведения о жизни и деятельности игумений в дореволюционной периодической печати, конечно, появлялись. Отдельные ценные наблюдения, касающиеся их жизненного пути, появлялись и позже, в современных публикациях. Однако в них практически нет критических оценок работ предшественников по проблемам этой темы⁴.

В статье люди, которые формировали облик женского монастыря, рассматриваются под другим углом: изучается жизнь не одного конкретного человека, а целой монашеской династии. Речь пойдет о семье Дружининых [Илл.1], посвятивших себя служению в монастыре на протяжении длительного времени – с 1867 по 1923 год. Это интересный опыт исследований, который показывает, как складывались отношения в специфической обстановке монастыря. Замечу также, что в работах, касающихся этого периода истории обители, часто затрагива-

¹ Грамматин. 1889. № 17-18: 363-376; Грамматин. 1889. № 19-20: 397-406; Грамматин. 1889. № 21-22: 432-441.

² Коновалова. 2006: 204.

³ Пятидесятилетие... 1914. № 18: 297.

⁴ Скачкова. 1998: 304 – 312; Щербич. 2001: 273.

ются сюжеты, связанные с деятельностью игумений из данной семьи. Следовательно, необходимо более детально познакомиться с их акторами. Фамилия Дружининых мало что скажет неспециалисту. В истории, как мне видится, наиболее известна последняя игуменья Мария. Её деятельности в современной исторической литературе получила освещение в связи со ссылкой царской семьи Романовых в Тобольск.⁵

Более пристально взглянуть на Дружининых меня подтолкнула одна любопытная находка. В 2008 г. в ходе археологических исследований в храме – усыпальнице во имя преподобного Серафима Саровского, автором была обнаружена намогильная плита⁶ с именем иеросхимонаха Аввакума Дружинина.⁷ Мраморная плита желтоватого цвета имеет прямоугольную форму с выкружками по нижним углам. По её периметру выполнена ступенчатая профилировка, повторяющая форму памятника. Верхняя часть надгробия отколота. Там же, по центру, сохранились три объемных полукруглых элемента – два в один ряд, а третий в середине, над ними. Элементы изображают Голгофу. На плите, чуть ниже Голгофы выбита краткая биографическая надпись, выполненная вязью:

Здѣсь погребено тѣло раба Божія Іеросхимонаха Аввакума Дружинина, Скончавшагося 31 Декабря 1892 г. 72 хъ лѣтъ отъ роду.

Под ней следует разделительный элемент – две удлинённые ромбовидные линии с точкой между ними.

Далее идёт эпитафия: «Миръ оставльшаго и въ честнѣмъ жителъстве пожившаго прослави Спасе Нанебесехъ». Эпитафия представляет собой укороченную выдержку из тропаря на чин «Последование исходное монахов».⁸ Работа над этим источником показала, что имеющиеся на данный момент

⁵ Алексеев. 1993: 152, 154, 159, 167.

⁶ Известно, что намогильная плита по состоянию на 2008 год хранилась в Иоанно-Введенском женском монастыре.

⁷ Загваздин. 2009: 381-391.

⁸ «Большой» Требник. 1995.

опубликованные сведения об этой семье в определённой степени противоречивы и полны пробелов, а также разрознены или малоизвестны.

Впервые сведения о Дружининых, как было отмечено выше, появляются в периодической печати в 1889 г. А.Н. Грамматин приводит следующую информацию о появлении семьи в женском Иоанно-Введенском монастыре. В 1854 г., узнав о намерении архиепископа Евлампия открыть под Тобольском женский монастырь, Пётр Дружинин приезжает в Тобольск. По совету Е. Ф. Непряхиной⁹ он обращается к архиепископу с прошением «поместить в вновь открывающуюся обитель четырёх своих малолетних дочерей, сам же с женою своею обещался безвозмездно трудиться для святой обители». ¹⁰ Ввиду того, что открытие монастыря откладывалось на неопределённый срок, архиепископ Евлампий предлагает ему на тех же условиях переехать с семьёй в Туринский женский монастырь. Прожив несколько лет, семья в 1867 г. переезжает в уже открывшийся Иоанно-Введенский монастырь, где все её члены отдают себя без остатка служению богу. ¹¹

Первый вопрос, который резонно напрашивается при прочтении сочинения А. Н. Грамматина: из какой местности происходят Дружинины? В некрологе об игуменье Миропии А. Н. Грамматин упоминает об этом вскользь, отмечая:

*...она была дочь крестьянина Шухруповской волости, Туринского уезда.*¹²

В Формулярных ведомостях по Иоанно-Введенскому женскому монастырю место, откуда прибыли Дружинины, указано более конкретно: деревня Заостровная.¹³

В первом приближении из этих сведений можно вывести, что семья изначально проживала близ Туринского женского

⁹ ГБУТО ГА Ф. И – 197. Оп. 1. Д. 53. Л. 1 Об.

¹⁰ Грамматин. 1889. № 21 – 22: 437.

¹¹ Грамматин. 1889. № 21 – 22: 437.

¹² Слово перед погребением...1904. № 7: 114.

¹³ ГБУТО ГА Ф. И – 197. Оп. 2. Д. 18. Л. 4. 13.

монастыря, так как деревня Заостровная Шухруповской волости находилась в окрестностях города Туринска. Однако надёжным источником для подтверждения этой версии Формулярные ведомости служить не могут: ведь нельзя же исключить, что в течение жизни люди могли сменить место жительства или сознательно исказить сведения о своём последнем пребывании.

Заставляет задуматься и иррациональность поступков Дружинина в изложении А. Н. Грамматина. Непонятно, зачем ехать далеко в Тобольск, если под боком уже есть монастырь. Ведь намного удобнее и вернее было бы решить вопрос о служении в действующем Туринском женском монастыре! Все же, чтобы подтвердить или опровергнуть факт проживания Дружинных в деревне Заостровной, были изучены материалы Ревизских сказок за 1850 и 1858 годы.¹⁴ Данные переписи показывают, что Дружинины в деревне Заостровной в обозначенный промежуток времени никогда не проживали. Следовательно, эта деревня в ведомостях указана лишь для формальности, а происходят они родом совсем из другой местности.

Формулярные ведомости по Туринскому монастырю за 1865 год ещё раз подтверждают ошибочность наблюдений А.Н. Грамматина. В графе о происхождении указано, что сестры являлись дочерьми крестьянина Тюменского округа Петра Дружинина. Родители проживали в этом же монастыре.¹⁵ Более точное указание места их рождения присутствует в материалах Первой всеобщей переписи населения 1897 г. В переписи мы видим сведения о четырех членах семьи: трех сестрах и их матери. В графе, касающейся места рождения, у всех присутствует следующая запись: «Тобольск.(ой) г.(убернии) Тюменс.(ком) ок.(руге) Покровском селе». В графе «Сословие..» указывается – крест.(ьянка) из Госу-

¹⁴ ГБУТО ГА Ф. И – 154. Оп. 8. Д. 632. Л. 242 – 245; ГБУТО ГА Ф. И – 154. Оп. 8. Д. 852. Л. 32 – 36.

¹⁵ ГБУТО ГА Ф. И – 154. Оп. 11. Д. 817. Л. 88.

дар.(ственных).¹⁶ Однако насколько правдоподобна информация о месте их рождения, фигурирующая в переписи?

Для прояснения этого вопроса привлечены Ревизские сказки по селу Покровскому, относящиеся к 1850 г., то есть ко времени до отъезда семьи в Туринский женский монастырь. Материалы показали, что в селе Покровском проживали 7 семей экономических крестьян с фамилией Дружинины, но интересующей нас семьи там не зафиксировано¹⁷, следовательно, место их рождения, указанное в переписи 1897 г., неверно.

Возникла версия, что все Дружинины в Покровской волости проживали компактно, родовыми «кустами», которые охватывали несколько населенных пунктов, а нужная нам семья проживала где-то близ села Покровского. В ходе архивных поисков, было установлено, что местом их постоянного проживания, а для большинства членов семьи и местом рождения, является деревня Усалка. Расположена деревня в 11 км к северо-востоку от села Покровского.

ПЁТР ЕФИМОВИЧ И ОЛЬГА МАКСИМОВНА

Глава семейства родился 30 июня 1823 г. в деревне Усалка в семье экономических крестьян.¹⁸ Его отец – Ефим Ефимович (1797 – ?)¹⁹, мать – Матрёна Васильевна (1792 – 01.01.1855).²⁰ По всей видимости, Пётр остался единственным ребёнком в семье. В Метрической книге 1 января 1820 г. зафиксировано рождение сестры Анисии.²¹ Больше сведений о ней не обнаружено. Предположу, что она скончалась в детстве. В Ревизских сказках, в записях о составе семьи его отца, других детей также не отмечено. Несмотря на это, определённый интерес представляют его родственники по боковой линии.²²

¹⁶ ГБУТО ГА Ф. И – 417. Оп. 2. Д. 66. Л. 12.

¹⁷ ГБУТО ГА Ф. И – 154. Оп. 8. Д. 598. Л. 2 – 42.

¹⁸ ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп.15. Д. 975. Л. 240.

¹⁹ ГБУТО ГА Ф. И – 154. Оп. 8. Д. 829. Л. 67.

²⁰ ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп.15. Д. 1022. Л. 607.

²¹ ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп.15. Д. 971. Л. 226

²² ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп. 8. Д. 352. Л. 456.

В Метрической книге села Покровского за 1841 г. от 13 июля зарегистрирован брак между Петром Ефимовичем и Ольгой Максимовной, дочерью крестьянской вдовы Параскевы Ивановны Свистуновой из Покровской слободы.²³ В браке Петра Ефимовича и Ольги Максимовны родилось восемь детей. Четверо из них умерли в детстве: старшая дочь Мария²⁴ (18.07.1842 – после 1850?), Матрёна²⁵ (23.03.1844 – 09.08.1844); Ольга²⁶ (05.07.1847 – 01.08.1847), сын Авраам²⁷ (14.08.1850 – 08.05.1852). Об обстоятельствах смерти старшей дочери Марии известно лишь то, что случилась эта трагедия в Туринском женском монастыре, куда она была отдана одной из первых.²⁸

Как уже было сказано, согласно сведениям А.Н. Грамматина, Пётр Ефимович с семьёй отправился в Туринский монастырь лишь в 1856 г., однако, а за два года до этого испрашивал разрешения у архиепископа Евлампия обосноваться во вновь открываемом Иоанно-Введенском женском монастыре. Какие обстоятельства подвигли его отправиться под Тобольск? И почему, когда все согласования были получены, он медлил с отъездом в Туринский монастырь? Некоторые моменты этой истории проясняют архивные документы.

Вероятнее всего, одной из причин, подтолкнувшей Петра Ефимовича к мысли искать божественного заступничества в монастыре, стала скоропостижная кончина единственного сына Авраама. Можно, конечно, много рассуждать о боголюбивости крестьянского сословия, но вряд ли семейное затворничество в монастыре состоялось бы, если бы Петр Ефимович был обделён отпрысками женского пола. Как видно из доку-

²³ ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп. 15. Д. 944. Л. 473.

²⁴ ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп. 15. Д. 995. Л. 451.

²⁵ ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп. 15. Д. 997. Л. 456, 497.

²⁶ ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп. 15. Д. 1001. Л. 466, 502.

²⁷ ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп. 15. Д. 1005. Л. 668; ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп. 15. Д. 1013. Л. 949.

²⁸ Головчинский. 1915. № 42: 659 (см. прим.).

ментов, после рождения сына Авраама Ольга Максимовна одаривала супруга лишь дочерьми.

На наш взгляд, затянувшийся отъезд в Туринский монастырь во многом был связан с малолетством дочерей. Поэтому, вопреки устоявшейся точке зрения, переезд в монастырь в действительности произошел значительно позже – в 1862 г.²⁹ Не случайно на момент отъезда, младшей Пелагии исполнилось 8 лет, как, видимо, и умершей в Туринском женском монастыре старшей сестре Марии. В феврале³⁰ 1867 г., после смерти настоятельницы Туринского женского монастыря Афинадоры,³¹ семья переезжает под Тобольск. Не все детали пребывания его как в Туринском, так и в Иоанно-Введенском монастырях освещены в архивных источниках. Так, к примеру, неизвестно, когда он принял монашеский постриг. Но отдельные моменты его жизни, смерти и последующего погребения проследить всё-таки удалось. Пётр Ефимович скромно жил с супругой в Иоанно-Введенском монастыре. Так в письме епископу Тобольскому и Сибирскому Иустину от 26 августа 1892 г. настоятельница Миропия сообщает:

Родственные лица настоятельницы живут в обители, но во 1-х они приняты не этою настоятельницею, а до ея еще правления за десятки лет; во 2-х живут они не праздно, но на равных с прочими несут иноческие послушания и помещаются не в одной келии с настоятельницею, а отдельно и никакими преимуществами пред простыми сестрами не пользуются.³²

Умер же он не в женской обители. В канун Нового г., 31 декабря 1892 г., смерть застигла его в Абалакском Знаменском мужском монастыре. Похороны состоялись 2 января 1893 г. в Иоанно-Введенском женском монастыре в присутствии высоких церковных чинов: епископа Тобольского и

²⁹ ГБУТО ГА Ф. И – 154. Оп. 8. Д. 829. Л. 67; ГБУТО ГА Ф. И – 154. Оп. 11. Д. 817. Л. 88.

³⁰ ГБУТО ГА Ф. И – 197. Оп. 2. Д. 7. Л. 4.

³¹ Грамматин. 1889. № 21 – 22: 437.

³² ГБУТО ГА Ф. И – 154. Оп. 11. Д. 1637. Л. 185 Об – 186.

Сибирского Иустина и настоятеля Абалакского монастыря архимандрита Мемнона.³³ Погребение совершилось в усыпальнице храма Усекновения главы Иоанна Предтечи.³⁴

Его супруга Ольга Максимовна родилась 6 июля 1821 г. в семье крестьянина из села Покровское Максима Яковлевича Свистунова.³⁵ В Ревизских сказках за 1850 г. в селе Покровском указана семья Свистуновых – мать Параскева Ивановна 61 года, брат Яков 33 лет с женою Натальей 24 лет, сестра Елизавета 23 лет.³⁶ В монастыре, после приезда семьи в 1867 г., становится послушницей.³⁷ Занимается хозяйственными делами обители. Через много лет, 18 мая 1892 г. была пострижена в монахини епископом Тобольским и Сибирским Иустином под именем Митрофании.³⁸ Скончалась 16 июня 1898 г. в Иоанно-Введенском монастыре в чине схимонахини.³⁹ Как и супруг, была погребена в усыпальнице храма Усекновения главы Иоанна Предтечи.⁴⁰

АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВНА

Родилась 16 апреля 1845 г. в деревне Усалка.⁴¹ В Иоанно-Введенском монастыре 2 октября 1871 г. архимандритом Абалакского Знаменского монастыря Владимиром была пострижена в рясофорные монахини под именем Агафоклии. Обязанности или послушания, выполняемые ею – пение в монастырском хоре. Заодно она принимала участие в работе золотошвейной мастерской.⁴²

³³ ГБУТО ГА Ф. И – 154. Оп. 15. Д. 709. Л. 612.

³⁴ ГБУТО ГА Ф. И – 197. Оп 1. Д. 104. Л. 3 – 4; прим.: нижний предел во имя прд. Серафима Саровского освятили позже, в 1904 г.

³⁵ ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп. 15. Д. 972. Л. 231.

³⁶ ГБУТО ГА Ф. И – 154. Оп. 8. Д. 598. Л. 25.

³⁷ ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп.2. Д. 1. Л. 38 об.

³⁸ ГБУТО ГА Ф. И – 197. Оп. 2. Д. 14. Л. 13.

³⁹ ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп. 15. Д. 722. Л. 679.

⁴⁰ ГБУТО ГА Ф. И – 197. Оп 1. Д. 104. Л. 3, 4.

⁴¹ ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп. 15. Д. 998. Л. 439.

⁴² ГБУТО ГА Ф. И – 197. Оп. 2. Д. 2.

10 октября 1884 г. настоятелем Абалакского Знаменского монастыря игуменом Мемноном пострижена в мантийное монашество под именем Анна. Далее мы наблюдаем её стремительный карьерный рост. Указом Тобольской духовной консистории от 11 июня 1886 г. за № 3322 её утвердили в должности благочинной.⁴³ Также она становится регентшей монастырского певческого хора. Под руководством Анны и её сестры Миропии совершенствуется управление хором и исполнение песнопений.⁴⁴ Помимо этого, Анну назначают надзирательницей иноверческой монастырской школы.⁴⁵ Эта школа была открыта за стенами монастыря в 1886 г. во исполнение резолюции епископа Тобольского и Сибирского Авраамия.⁴⁶ Помимо этого, Анна также преподавала – учила рукоделию.⁴⁷ Опыт управления инородческой школой через несколько лет помог ей в миссионерской деятельности среди северных народностей.

7 июня 1891 г. по представлению игуменьи Миропии⁴⁸ она была назначена наместницей Кондинской общины. В связи с кадровыми перестановками, обязанности управляющей монастырским хором делегируются её сестре Марии.⁴⁹

Больших усилий стоило ей с сёстрами наладить расстроенное хозяйство, доставшееся от прежних монахов. Но она достойно справилась с этой задачей. Также в Кондинском монастыре наместница Анна создала инородческую школу и занималась привычным для неё занятием – учила детей (мальчиков и девочек).⁵⁰ Её человеческие качества, отношение к детям народов севера великолепно обрисованы в статье священника Зосимы Козлова, служившим в Кондинском мо-

⁴³ ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп. 19. Д. 580. Л. 26.

⁴⁴ Грамматин. 1889. № 21 – 22: 436.

⁴⁵ ГБУТО ГА Ф. И – 197. Оп. 2. Д. 7. Л. 19.

⁴⁶ Скачкова. 1998: 307 – 309.

⁴⁷ ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп. 19. Д. 578. Л. 36.

⁴⁸ Головин. 1892: 96.

⁴⁹ ГБУТО ГА Ф. И – 197. Оп. 2. Д. 10. Л. 35.

⁵⁰ Головчинский. 1915. № 42: 659.

настыре под её началом.⁵¹ Опыт общения с аборигенами севера пригодился ей и в последующем. Когда у Обдорской миссии в 1894 г. возникла потребность проповедовать святое Евангелие среди местного населения, то игуменья Миропия посоветовала именно её:

Начальницей и руководительницей сестёр, имеющих быть посланными в Обдорск, может быть назначена временно монахиня Анна, наместница Кондинской общины, как опытная и знакомая с бытом инородцев...⁵²

По представлению епархиального начальства, указом Святейшего Синода от 26 октября 1909 г. она была утверждена в должности настоятельницы Кондинского Свято-Троицкого монастыря с возведением в сан игуменьи (посвящена епископом Тобольским и Сибирским Антонием 2 января 1910 г.).

Суровые северные условия и преклонный возраст игуменьи Анны подорвали её силы. В связи с преклонными годами и слабостью здоровья она была уволена с должности настоятельницы на покой (указ Тобольской духовной консистории за № 15621 от 27 августа 1913 г.) и переехала в Иоанно-Введенский монастырь. Здесь она приняла постриг и стала схиигуменьей с именем, данным ей при рождении – Александра. Скончалась бывшая игуменья Кондинского монастыря 19 октября 1915 г.⁵³ 22 октября над телом была совершена божественная литургия и чин отпевания.⁵⁴ Похоронена в нижнем приделе во имя преподобного Серафима Саровского храма Усекновения главы Иоанна Предтечи. В присутствии епископа Тобольского и Сибирского Варнавы был совершен ритуал погребения.⁵⁵

⁵¹ Козлов. 1915. № 44: 708- 709.

⁵² Темплинг. 2004: 226-227.

⁵³ Головчинский. 1915: 658.

⁵⁴ ГБУТО ГА Ф. И – 197. Оп. 2. Д. 38. Л. 11.

⁵⁵ Головчинский. 1915: 661.

За свою долгую, трудную жизнь она была удостоена следующих наград: 6 мая 1897 г. за полезную и усердную службу получает благословение Святейшего Синода; 17 августа 1901 г. по представлению епархиального начальства за полезную и усердную службу дано благословение Святейшего Синода с выдачей грамоты; 29 мая 1903 г. по представлению епархиального начальства награждается наперсным крестом от Святейшего Синода.⁵⁶

МАРИЯ ПЕТРОВНА

Родилась 12 июля 1848 г. в деревне Усалка.⁵⁷ В Иоанно-Введенском монастыре 16 января 1870 г. указом Тобольской духовной консистории зачислена в число послушниц. Иеромонахом Тобольского Знаменского монастыря Мемноном 31 мая 1873 г. пострижена в рясофорные монахини под именем Магдалина. Обязанности или послушания, которые она выполняла, представляли собой исполнение церковных песнопений в монастырском хоре. Должность, занимаемая ею – управляющая рукоделием.⁵⁸ Будучи искусной мастерицей, она внесла значительный вклад в развитие этого дела в монастыре.⁵⁹ 12 января 1881 г. она пробует себя на ответственном посту монастырского библиотекаря.

Следующей etapом в её жизни стало пострижение в мантийное монашество. В постриге она принимает имя Миропия. Провёл обряд 30 сентября 1884 г. настоятель Абалакского монастыря Мемнон. Менее чем через год после этого она была избрана голосованием на должность настоятельницы вместо умершей игуменьи Евсевии. Выборные мероприятия состоялись 15 июня 1885 г. А вскоре, 29 июля 1885 г. её официально назначают настоятельницей монастыря. Утверждение в сан игуменьи произошло 1 июня 1891 г.⁶⁰

⁵⁶ ГБУТО ГА Ф. И – 197. Оп.2. Д. 38. Л. 82, 83.

⁵⁷ ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп. 15. Д. 1002. Л. 510.

⁵⁸ ГБУТО ГА Ф. И – 197. Оп. 2. Д. 4. Л. 8.

⁵⁹ Грамматин. 1889. № 21 – 22: 436.

⁶⁰ ГБУТО ГА Ф. И – 197. Оп. 2. Д. 20. Л. 20.

Во время её руководства монастырь приобретает законченный вид. Сразу же после того, как бразды правления монастырём были взяты в её руки, она начала кипучую деятельность по его обустройству. Вот как оценивается современниками итог её деятельности:

...Весь монастырь обновлен, расширен и благоукрашен более обширными и прекрасными зданиями, нежели прежде, новыми святыми храмами...; теперь обитель по сравнению со своим недавним прошлым почти неузнаваема по своему благолепию, красоте и величию.⁶¹

Наиболее известны два храма, оставленные ею. Один из них – это Троицкий собор (1891 – 1900), располагавшийся с восточной стороны монастыря, к сожалению, утраченный во время Советской власти. Другой же храм – Во имя усекновения главы Иоанна Предтечи (1892 – 1893) с нижним приделом во имя преподобного Серафима Саровского (освещён в 1904 г.) уцелел и сейчас носит имя последнего.

Расширяется количество промыслов монастыря. Так помимо важных свечного и золотошвейного производств появляется новое – иконописное. Для этого на обучение иконописному ремеслу в 1886 - 1887х гг. в Екатеринбургскую обитель отправляются сёстры Иоанно-Введенского монастыря.⁶² Вскоре работы иконописной мастерской приобрели популярность среди населения и стали приносить неплохой доход.

При ней же произошла одна из крупных трагедий в обители. В ночь с 16 на 17 января 1893 г. случился пожар, уничтоживший большинство построек и унесший человеческую жизнь.⁶³ Этот пожар длительное время сказывался на экономике монастыря.

В бытность игуменьи Миропии хозяйство обители значительно увеличивается за счет вновь открытых общин и монастырей. В конце XIX – начале XX века у Иоанно-

⁶¹ Грамматин. 1904: 111.

⁶² Грамматин. 1889. № 21-22: 440.

⁶³ Лебедев. 1893. № 3-4: 62-65.

Введенского монастыря появляются следующие филиалы: Кондинская женская община (а затем и монастырь), Падеринская женская община, Рафайловская женская община (с последующим образованием монастыря), Обдорская женская миссия, Уральская женская община.⁶⁴ Руководить Кондинской общиной, как было отмечено выше, ею была направлена старшая сестра Анна.

Скончалась игуменья Миропия 18 февраля 1904 г.⁶⁵ Похоронена 21 февраля в нижнем приделе во имя преподобного Серафима Саровского храма Усекновения главы Иоанна Предтечи. Чин отпевания совершал епископ Тобольский и Сибирский Антоний (Каржавин).⁶⁶

За свою жизнь она была удостоена всех возможных наград, соответствующих её сану: 5 июня 1896 г. по представлению епархиального начальства удостоена креста Святейшего Синода; награждена серебряной медалью на Александровской ленте, установленную в память минувшего царствования Александра III; 20 сентября 1900 г. за устройство нового 3-х престольного Троицкого храма объявлена архипастырская благодарность;⁶⁷ 6 мая 1903 г. награждена золотым наперсным крестом из Кабинета Его Императорского Величества.⁶⁸

ОЛЬГА ПЕТРОВНА

Родилась 9 июля 1852 г. в деревне Усалка.⁶⁹ В Иоанно-Введенском монастыре 6 января 1877 г. пострижена в рясофор иеромонахом Тобольского Знаменского монастыря Мемноном под именем Олимпиады.⁷⁰ С 1870 до 1885 г. состояла при келии настоятельницы. Исполняла разные послушания и

⁶⁴ Цысь. 2011: 38 – 46.

⁶⁵ Грамматин. 1904: 111.

⁶⁶ Слово перед погребением... 1904: 117.

⁶⁷ ГБУТО ГА. Ф. И – 197. Оп. 2. Д. 20. Л. 19 – 21.

⁶⁸ Грамматин. 1904: 113.

⁶⁹ ГБУТО ГА Ф. И – 156. Оп. 15. Д. 1013. Л. 889.

⁷⁰ ГБУТО ГА Ф. И – 197. Оп. 2. Д. 4. Л. 8.

поручения: выполняла клиросное пение и чтение, занималась письмоводством и счетоводством при монастыре.

12 января 1881 г. советом монастыря была избрана, а указом Духовной консистории за № 2139 утверждена помощницей казначеи. Также занимала должность уставщицы и обучала сестёр монастыря церковному уставу. 23 сентября 1890 г. пострижена в мантийное монашество под именем Иоанны. Со 2 января 1908 г. выполняла послушание старчества. Скончалась 14 декабря 1920 г. в Иоанно-Введенском женском монастыре в чине схимонахини⁷¹. Похоронена там же. К сожалению, не удалось выяснить, была ли она погребена вместе со своими родителями в усыпальнице. За свои заслуги Иоанна удостоена награды Святейшего Синода – наперсного креста (30 марта 1910 г.).

ПЕЛАГИЯ ПЕТРОВНА

Младшая дочь Петра Ефимовича и Ольги Максимовны родилась 4 декабря 1854 г. в деревне Усалка.⁷² В Иоанно-Введенского монастыре была зачислена в число послушниц 16 января 1870 г. Казначеем Тобольской крестовой церкви иеромонахом Порфирием 11 октября 1881 г. была пострижена в рясофор под тем же именем, Пелагия. Из послушаний отметим клиросное пение в хоре.⁷³ С 1885 г. состоит управительницей монастырской рукодельной и библиотекой.

Епископом Тобольским и Сибирским Иустином 23 сентября 1890 г. постригается в монашество под именем Мария [Илл. 2]. На время отсутствия её сестры, настоятельницы Миропии, с 4 ноября 1892 г., берёт управление монастырём в свои руки. Предположу, что она не раз замещала игуменью на время ее отсутствия. После смерти Миропии, 24 февраля 1904 г. сестрами голосованием избирается на должность настоятельницы обители. Вскоре, 6 апреля 1904 г. постановлением № 3234 Святейшего Синода официально утверждена в этой

⁷¹ ГБУТО ГА. Ф. И – 197. Оп. 2. Д. 51. Л. 6, 10.

⁷² ГБУТО ГА. Ф. И – 156. Оп. 15. Д. 1019. Л. 659.

⁷³ ГБУТО ГА. Ф. И – 197. Оп. 2. Д. 4. Л. 8.

должности. Должностные обязанности начала исполнять с 24 апреля этого же года. Как и её сестра Анна, настоятельница Мария также внесла свой вклад в сферу образования. Так, 30 октября 1904 г. её утвердили в звании попечительницы Иоанно-Введенской церковно-приходской школы. Однако, в отличие от Анны, она курировала школу для девочек, а не инородческую школу, которую в 1890 г. перевели в Абалак.⁷⁴ 21 мая 1906 г. епископом Тобольским и Сибирским Антонием возведена в сан игуменьи. Она шла по стопам игуменьи Мировии в деле благоустройства монастыря. В этом ей помогал опыт, приобретённый в должности по строительной части.⁷⁵ Она продолжала руководить работами по благоустройству Троицкого собора.⁷⁶ А в 1907 г. ходатайствовала о строительстве больницы с богадельней при монастыре, которая не без трудностей, но была построена.⁷⁷

Отмечу один важный сюжет из её биографии, который получил освещение в епархиальной прессе. Суть его – земельная тяжба монастыря с инородцами. Автор публикации с вдохновением описывает, как игуменья Мария отправилась весной 1914 г. в Петербург для урегулирования конфликта с инородцами. Об итогах этого вояжа пресса писала следующее: «Матушка привезла из Петербурга радостную для монастыря весточку, так как дело о спорной земле разрешилось в пользу монастыря».⁷⁸ Об истинности визита в Петербург составляют задуматься несколько моментов. Не странно ли решать земельные вопросы в Петербурге, если под рукой, в Тобольске, имеется губернатор с губернским правлением? Обычно разрешать земельные споры на месте были призваны губернские землемеры, которые выступали зачастую и в роли третейского судьи. При возникновении земельного спора сто-

⁷⁴ Скачкова. 1998: 308.

⁷⁵ ГБУТО ГА. Ф. И – 197. Оп. 2. Д. 10. Л. 35.

⁷⁶ ГБУТО ГА. Ф. И – 197. Оп. 1. Д. 125.

⁷⁷ ГБУТО ГА. Ф. И – 197. Оп. 1. Д. 128.

⁷⁸ Пятидесятилетие... 1914. № 18: 297 – 299.

роны подавали в хозяйственное отделение губернской казенной палаты жалобу, которая передавалась губернскому землемеру.⁷⁹ С юридической точки зрения, право на земли, за которые у монастыря была тяжба с инородцами, было оформлено безупречно. Присутствовал кадастровый план участка, а его границы были подтверждены Сенатом еще в 1896 г. по праву давности, и, следовательно, выиграть это дело не стоило больших усилий.⁸⁰ Но если земельную тяжбу необходимо было урегулировать на высоком уровне, то почему межевые работы начались спустя два года, в 1916 г., а не раньше? Кроме этого, инициаторами прошения о разрешении земельного спора почему-то стали инородцы юрт Каж-Бергельских, а не наоборот. Странно и то, что в деле отсутствуют документы (или ссылки на них), указывающие на итог решения по тяжбе в Петербурге. Для разъяснения причин поездки важно выяснить, когда игуменья посетила столицу. Относительно времени её поездки в статье вышла досадная ошибка. Так отмечается, что бывший епископ Тобольский и Сибирский Антоний, которого проездом посетила игуменья, умер через месяц после её визита. В действительности скончался владыка Антоний 16 марта⁸¹, поэтому посещение Петербурга состоялось в феврале, а не весной.

Неожиданное продолжение эта история получила после публикации в 2013 г. части документов из архива игуменьи. В Государственном архиве Свердловской области присутствует письмо, адресованное ей и датированное 4 февраля 1914 г. В нём уведомляется об аудиенции у императрицы Александры Федоровны. Приём был назначен на 5 февраля в 12.30.⁸² Таким образом, на основании имеющихся материалов можно сделать вывод, о том, что сообщение о поездке игуменьи в Петербург не более чем искусная дезинформация, вызванная

⁷⁹ Воронина, Мжельская. 2008. Т.2. Вып. 2: 279-284.

⁸⁰ ГБУТО ГА. Ф. И – 197. Оп. 1. д. 154.

⁸¹ Смирнов. 1914: 113-114.

⁸² Затёкин, Бухаркина. 2013: 239.

стремлением не афишировать настоящую цель визита. В противном случае, эта важная новость была бы опубликована в епархиальной прессе. Видимо, содействие игуменье в знакомстве с Романовыми оказывал и Г. Е. Распутин.⁸³

Буря Первой Мировой войны и последующие за ней революционные потрясения настигла и монастырь: здесь размещались беженцы, на излечении находились раненые солдаты.⁸⁴ Это время стало важным не только в её биографии, но и в судьбе монастыря. Во время пребывания в тобольской ссылке семьи Романовых, игуменья Мария всячески поддерживала их. Она же стала хранительницей драгоценностей царской семьи, тайно переданных доверенными лицами. Вокруг драгоценностей вскоре разгорелись драматические события.

Причина смерти игуменьи Марии не совсем ясна. В документах, опубликованных В.В. Алексеевым, есть указания, что при аресте весной 1923 г. она умерла.⁸⁵ Обстоятельства ареста и смерти, а также место её погребения не известны. Не удалось прояснить этот вопрос и через Государственный архив Свердловской области.⁸⁶

Настоятельница Мария, также как и её сестра Миропия, была удостоена всех возможных её чину наград: 6 мая 1908 г. награждена наперсным крестом Святейшего Синода; 29 ноября 1912 г. ей объявлена архипастырская благодарность; 6 мая 1913 г. по представлению епархиального начальства определением Святейшего Синода награждена золотым наперсным крестом из Кабинета Его Императорского Величества; награждена серебряной медалью на двойной Владимирской и Александровской ленте в память 25-летия церковной школы (6 мая 1913 г.); как попечительница монастырской школы

⁸³ Затёкин, Бухаркина. 2013: 234-240.

⁸⁴ Скачкова. 1998.

⁸⁵ Алексеев. 1993: 152, 159, 167.

⁸⁶ Архив автора. ГКУСО «ГАСО» № 127/03 – 08 от 26.01.2016.

награждена бронзовой медалью в честь 300-летия Дома Романовых (1 марта 1914 г.).⁸⁷

Приведённые в данной статье биографические сведения о семье Дружининых, без сомнения, свидетельствуют о их насыщенном событиями жизненном пути. К сожалению, история Иоанно–Введенского женского монастыря, а вместе с ним и биографии его насельников часто оставалась в тени. Одной из причин такого отношения является то, что одной из главных православных святынь Сибири с XVII в. считается Абалакский монастырь с её иконой Божией Матери «Знамение». Однако, со второй половины XIX в. духовная жизнь в женском монастыре разгорелась с новой силой. И на этот раз духовное, общественное, экономическое влияние возрождённой обители стало более значимым, чем ранее. Немаловажную роль в этом сыграли и сёстры Дружинины.

Не берусь судить о степени уникальности их карьерных высот. Это тема отдельного исследования. Вкратце отмечу лишь некоторые исторические тенденции, которые, по моему мнению, стали базой для их становления как духовных руководителей. Одной из движущих сил стал монастырский кризис, затронувший прежде всего, мужские монастыри. Если мужские монастыри, в буквальном смысле, пустели от нехватки монахов, то женские, наоборот, с середины XIX в., начали набирать силу.⁸⁸ Кроме этого, действующие женские монастыри не могли вместить всех желающих и требовалось открытие новых. В этом плане Иоанно-Введенский монастырь стал частью общероссийского движения.

Другим важным моментом стало то, что социальный состав женских монастырей в России начинает пополняться за счёт непривилегированных групп населения. Иоанно-Введенский женский монастырь тоже следует этой тенденции.

⁸⁷ ГБУТО ГА. Ф. И – 197. Оп. 2. Д. 51. Л. 2 – 4.

⁸⁸ Кириченко. 2008

Причем, по составу монашествующих его правомерно назвать «крестьянским». Так по данным А.В. Зеленина, с 1865 по 1913 гг. количество крестьян выросло с 21 до 233 человек.⁸⁹ А от общего числа монашествующих других социальных групп их доля колебалась от 42, 8% до 89, 3%. Это, конечно, дало мощный толчок для раскрытия потенциала женских монастырей.

И напоследок отмечу такой важный момент, как образование. Все сёстры Дружинины, как было отмечено выше, получили его в Туринском женском монастыре. Если посмотреть состав монастыря по Формулярным ведомостям и соотнести его с количеством грамотных, то налицо прослеживается закономерность. Из документов ясно видно, что на руководящие должности назначались именно последние. Конечно, значение имело и количество лет служения в монастыре.

Затронутая тема далеко ещё не исчерпана. В статье очерчены наиболее важные с моей точки зрения моменты в биографии Дружининых. Источники показали, что не все утверждения, касающиеся ключевых моментов их жизни, выдерживают критику. Некоторые факты, как, к примеру, точные даты рождения членов семьи, ранее вообще никогда не были известны и открыты мной впервые. Без сомнения, большой научный интерес для выяснения неизвестных сторон жизни игуменьи Марии (возможно и других членов семьи) представляет её переписка, хранящаяся в Государственном архиве Свердловской области. С учётом выявленных документов по истории этой семьи в Государственном архиве в г. Тобольске, перспективным направлением исследований будет и поиск их родственников.

Евгений Петрович Загваздин

м.н.с. ТКНС УрО РАН

89199276933

kulay_arx@mail.ru

⁸⁹ Зеленин. 2014.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

Архив автора. Письмо ГКУСО «ГАСО» № 127/03 – 08 от 26.01.2016

«Большой» Требник - «Большой» Требник (Репринт. изд.). СПб., 1995.

ГБУТО ГА в г. Тобольске. Ф. И – 154. Оп. 2, 8, 11, 15, 19; 197. Оп. 1, 2; 417. Оп.2.

Головин. 1892 – *Головин П.* Кондинский Троицкий монастырь // Тобольские епархиальные ведомости. 1892. № 5 – 6. С. 93 – 100.

Головчинский. 1915 – *Головчинский В.* Схиигуменья Александра // Тобольские епархиальные ведомости. 1915. № 42. С. 659.

Грамматин. 1889а – *Грамматин А.Н.* Иоанно-Введенский третьеклассный женский монастырь // Тобольские епархиальные ведомости. 1889. № 17 – 18. С. 363 – 376.

Грамматин. 1889б – *Грамматин А.Н.* Иоанно-Введенский женский монастырь. 1889. № 19 – 20. С. 397 – 406.

Грамматин. 1889с – *Грамматин А.Н.* Иоанно-Введенский женский монастырь // Тобольские епархиальные ведомости. 1889. № 21 – 22. С. 432 – 441.

Грамматин. 1904 – *Грамматин А.Н.* Некролог // Тобольские епархиальные ведомости. № 7. 1904. С. 111 – 114.

Козлов. 1915 – *Козлов З.* Памяти схиигумении Александры (Дружининой) // Тобольские епархиальные ведомости. 1915. № 44. С. 708 – 709.

Лебедев. 1893 – *Лебедев М.Ф.* Пожар в Иоанно-Введенском женском монастыре // Тобольские епархиальные ведомости. 1893. № 3 – 4. С. 62 – 65.

Пятидесятилетие существования Иоанно-Введенского женского монастыря // Тобольские епархиальные ведомости. 1914. № 18. С. 297– 299.

Слово перед погребением игумении Миропии, произнесенное священником Иоанно – Введенского женского монастыря Е. К. Елисеевым 21-го февраля 1904 г. // Тобольские епархиальные ведомости. № 7. 1904 г. С. 114 – 119.

Смирнов. 1914 – *Смирнов Д.* Высокопреосвященный Антоний, архиепископ Тверской и Кашинский (16 марта 1914 г.) //Тобольские епархиальные ведомости. № 7. 1914. С. 113 – 114.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев. 1993 – *Алексеев В.В.* Гибель царской семьи: мифы и реальность (Новые документы о трагедии на Урале). Екатеринбург, 1993.

Архимандрит Тихон (Затёкин), Бухаркина. 2013 – *Архимандрит Тихон (Затёкин), Бухаркина О.А.* Григорий Распутин – Новый. Верхотурские страницы. Нижний Новгород, 2013.

Воронина, Мжелская. 2008 – *Воронина А.А., Мжелская Т.В.* Деятельность землемеров при разрешении земельных споров в Сибири XIX – начале XX вв. // ГЕО – Сибирь. Вып. № 2. Том 2. 2008. С. 279 – 284.

Загваздин. 2009 – *Загваздин Е.П.* Археологические исследования на объекте реставрации «Иоанно-Введенский монастырь» (п. Прииртышский, Тобольский район) // Новгородская Земля - Урал - Западная Сибирь в историко-культурном и духовном наследии. Ч. 2. Екатеринбург, 2009. С. 381 – 391.

Зеленин. 2014 – *Зеленин А.В.* Социальный состав монастырей Тобольской епархии на рубеже XIX – XX вв. // Фундаментальные исследования. 2014. № 6. С. 385 – 389.

Кириченко. 2008. – *Кириченко О.В.* Сибирь в географии женских монастырей начала XX в. // Гуманитарные науки в Сибири. 2008. № 3. С. 90 - 92

Коновалова. 2006 – *Коновалов Е.Н.* Книга Тобольской губернии. Новосибирск, 2006. 528 с.

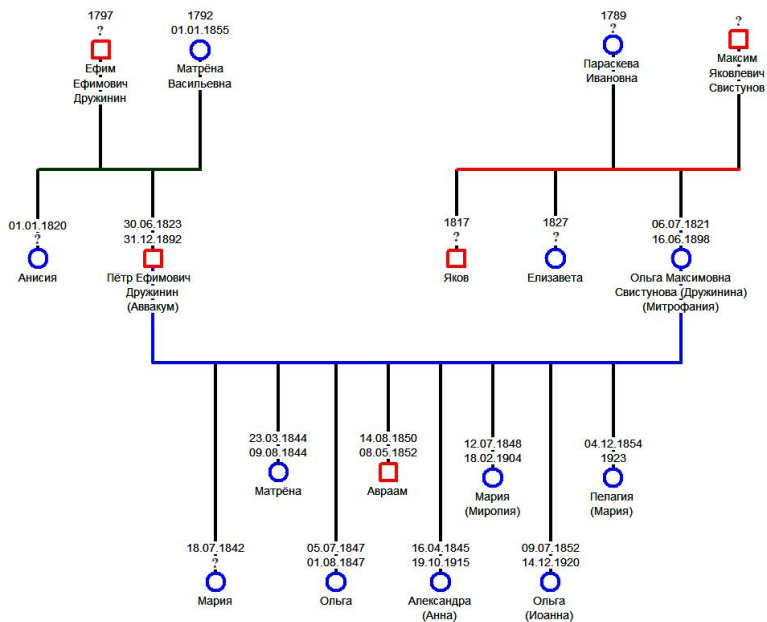
Скачкова. 1998 – *Скачкова Г.К.* Из истории Иоанно-Введенского женского монастыря // Тобольский хронограф. Екатеринбург, 1998. С. 304 – 312.

Темплинг. 2004 – *Темплинг В.Я.* Из истории Обдорской миссии. Тюмень, 2004.

Цысь. 2011 – *Цысь О.П.* Возникновение новых монастырских общин в Тобольской епархии в конце XIX – начале XX в. // Вестник Нижневартковского государственного университета. Нижневартовск, 2011. № 1. С. 38 – 46.

Щербич. 2001 – *Щербич С.Н.* История монастырей Тобольской епархии во второй половине XVIII - начале XX вв. Опыт социокультурного исследования. Диссертация. Тюмень, 2001.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл. 1 ГЕНЕАЛОГИЧЕСКОЕ ДРЕВО ДРУЖИНИНЫХ.

В скобках – духовные имена.



Илл. 2. Младшая дочь из семьи Дружининых, игуменья МАРИЯ.

Фото из фондов ГКУСО «ГАСО». Съемка не ранее 1914 г.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Из истории материнства в индустриальной России

Книга Н.А. Мицюк, посвященная субкультуре материнства в дворянской среде индустриальной эпохи, восполняет один из многочисленных пробелов в отечественной истории русского дворянства, обращаясь к той сфере российской жизни, которая до сих пор не становилась предметом пристального исследовательского интереса в силу своей двойной негативной маркированности: «Историки дворянства концентрируют внимание преимущественно на мужской части населения, полагая, что те же самые процессы были характерны для дворянок. Представители гендерной и женской истории, рассматривая женщин пореформенной России, в большей степени обращают внимание на трансформацию их публичной сферы, социальных статусов и ролей, а не на область частной жизни» [с.14]. Между тем, изучение социокультурной истории и эволюции материнства, по мнению автора, позволяет детально исследовать и адекватно осмысливать меняющиеся запросы общества, трансформацию его ценностной шкалы и гендерного устройства.

Одним из безусловных достоинств книги является ее глубокая фундированность: для того, чтобы рассмотреть «историю матерей России на материале узкой социальной группы в конкретный исторический период» [с.13], автору понадобилось привлечь огромный корпус материалов разного рода. Список архивных¹ и опубликованных источников занима-

¹ В ходе работы были обследованы фонды и изучены материалы пятнадцати российских архивных собраний: одиннадцати столичных – Москвы и Петербурга, и четырех провинциальных – Псковской, Смоленской и Тверской областей (полный перечень архивов и фондов см. на с. 347-350; вероятно, вследствие недоразумения в перечень не попал ОР ИРЛИ РАН, хотя автор неоднократно обращается к обнаруженным

ет восемь страниц убористого шрифта; список использованной научной литературы – двадцать семь страниц на нескольких языках, что обуславливает прежде всего высокую библиографическую ценность исследования: раздел «Библиография» вполне можно использовать как исчерпывающий справочник материалов по теме.

Источниковедческую базу монографии составили многочисленные женские (преимущественно) и мужские эго-тексты, как опубликованные, так и осевшие в архивных собраниях: дневники, воспоминания² и письма, а также малодоступная статистика и редкие медицинские документы: врачебные записи, истории болезни и т.п. Существенную часть источников составили разного рода рекомендации, руководства, отчеты медицинского характера, представляющие как мужской, так и женский профессиональный опыт.

Наиболее ценными в силу своей жанровой специфики оказались дневники – именно они составляют наиболее часто цитируемую группу источников. К сожалению, при цитировании и анализе дневниковых текстов не учитывается различие между неопубликованными и опубликованными дневниками, т.е., между текстами, прошедшими разные стадии внутренней (авторской) и внешней цензуры. Вместе с тем, нельзя не отметить детальный сопоставительный анализ мужских и женских дневников, в том числе дневников семейных пар, авторы которых пристально наблюдают, детально фиксируют и пытаются осмыслить добрачный и брачный сексуальный опыт, механизмы выстраивания интимных отноше-

там документам, ссылаясь на них или прибегая к прямому цитированию).

² В описании источниковедческой базы Н. Мицюк указывает «мемуары и воспоминания», вероятно, по определению относя их к разным жанрам, но не уточняя, в чем состоит сущностное различие. Кроме того, женский дневник рассматривается как женская автобиография [с. 15], что не вполне корректно, хотя авторская интенция достаточно понятна и основана на допущении, что дневник является тем текстовым пространством, в котором автор создает автобиографию.

ний в семейной жизни, внешний (мужской) и внутренний (женский) опыт переживания беременности и родов.

Кроме автодокументов и сугубо медицинской литературы, к исследованию привлечен обширный корпус художественных произведений, как женских, так и мужских, к которым Н. Мицюк прибегает для иллюстрации тех или иных положений. При всей неоспоримости последних, литературные тексты не всегда используются корректно: в ряде случаев выстраиваемый с опорой на них аналитический ряд анахронистичен, а предлагаемые трактовки несколько поверхностны и прямолинейны. Вероятно, сказалось недостаточное знакомство автора с общим историко-литературным и литературно-бытовым контекстом рассматриваемой эпохи, в рамках которого складывался литературный и жизненный гипертекст.

Одной из объективных причин неравномерности и аналитической неравноценности в использовании текстов разной жанровой принадлежности следует считать самый предмет исследования, требующий, по определению автора, «ультрадисциплинарного подхода» [с.9] и ставящий перед исследователем достаточно сложные задачи, для разрешения которых необходимо одинаково детальное знакомство с различными сферами гуманитарного знания, что далеко не всегда возможно на уровне индивидуального исследования и требует коллективных усилий представителей разных отраслей знания. Можно предположить, что труд Н. Мицюк положит начало комплексным междисциплинарным проектам по изучению темы, до сих пор мало разработанной в отечественной науке.

С другой стороны, монография является развитием уже накопленного опыта в области отечественной гендерной истории, гендерной социологии, антропологии, философии и зарубежной (преимущественно англоязычной) феминистической мысли и гендерной теории (подробнее о теоретических источниках работы см. с.13).

Междисциплинарный характер работы и ее источниковедческая база определили специфику методологии, объединяющей несколько подходов (историко-сравнительный, социально-конструктивистский, историко-психологический, подходы феминистской антропологии и истории частной жизни). Эти же факторы обусловили методику работы, основанную, как указывает автор, на сочетании методов «включенного наблюдения», гендерного контент-анализа, психоанализа, корреляционного анализа, анализа репрезентаций в визуальной культуре и референцирования с личным опытом [с.17-19].

Структура работы определяется двумя факторами: стремлением автора вписать работу в существующий корпус научных текстов по избранной тематике, с одной стороны, и реконструировать проблему материнства в динамике ее российского извода второй половины девятнадцатого – начала двадцатого столетий, с другой. В первой главе «Материнская тема в работах зарубежных и отечественных исследователей» [с.21-59] представлен детальный сопоставительный анализ специфики исследований материнства и степени разработанности проблемы в российском и западном гуманитарном знании. В последующих главах избранная поступательная логика анализа и предлагаемый ракурс повествования позволили автору последовательно развернуть изложение «вглубь», от типологии конструктов материнства в среде российского дворянства индустриальной эпохи (полная парадигма материнских типов представлена во второй главе «Конструирование “идеальной матери” извне и изнутри, с.60-167) до антропологии беременности (глава третья «Антропология беременности провинциальных дворянок пореформенной России», с.168-229), субкультуры рождения (глава четвертая «Субкультура рождения в высших слоях российского общества индустриальной России: на пересечении традиции и новации», с.230-261) и формирования новой культуры родительства (глава пятая «Формирование новой культуры родительства в аристократической среде. “Детоцентризм” в семьях начала XX века», с.262-337). В результате Н. Мицок удалось воссоздать

эволюцию одного из наиболее значимых экзистенциальных и культурных феноменов российской действительности, описав характерные для избранной эпохи векторы переживания и вербализации проблемы во всем многообразии гендерно маркированных социокультурных установок, ценностных предпочтений и повседневных практик.

Ольга Ростиславовна Демидова
д.ф.н., профессор Европейского Университета (СПб.),
международная программа МАРКА
Профессор кафедры филологии ЛГУ им. А.С. Пушкина
olgard55@yandex.ru

SUMMARIES

L.L. Selivanova

Paying for innocence: the price of youth's defloration in "Phoenician tales" by Lollianus

This article examines a passage from a relatively little known novel *Phoenician Tales* by Lollianus (2nd c. CE), which only survives in fragments (PColon 3328). Fragment A 2 Recto (known as the "Night of Love") tells its readers that a male hero was deflowered at a religious festival by a Phoenician girl Persis, who then gave him a golden necklace as compensation. After this had been rejected, she offered to pay him two thousand drachmas, while her mother eventually made the young man marry Persis. The episode evokes the custom of the husband giving a gift for innocence, or the so-called anakalypteria (dora), to his newlywed wife after the wedding night. The author interprets this episode in the "Night of Love" as an inversion forged based on imagination and popular perceptions of the East, while holding the novel as a "bestseller" that was targeting a mass audience.

A.Yu. Seregina

Aristotelian tradition and popular medical literature in the 17th c.: Jane Sharp reads Aristotle?

The article presents an analysis of the ways through which Aristotelian texts were absorbed in the first medical work published by a woman in the 17th – century England, the *Book of Midwives* by Jane Sharp (1671). The author looks into rhetorical strategies employed by Sharp when she quoted the works by Aristotle; it is shown that appeals to the authoritative Classical philosopher was a way for a woman to participate indirectly in the contemporary polemics and to prove her ability to think rationally.

E.N. Kirillova

The right to teach: craftsmen and craftswomen

The characteristics of medieval apprenticeship has been analysed in consideration to the rights and means of masters and mastery in Paris in the 13th century. Paris trade guilds set strict requirements for those who taught children of others (not members of their families). The right to teach did not belong to all artisans. The “Book of the Trades” enables a reader to see the multiplicity of norms and parallel requirement addressed to craftsmen and craftswomen.

V.S. Trofimova

Masculinity and femininity in Aphra Behn’s defenses of the right to literary creativity

The article discusses the interaction of masculine and feminine elements in Aphra Behn’s defenses of her right to literary creativity. A “portrait” of a typical woman created by Behn in her original works and translations is revealed. Aphra Behn’s criticism of double standards for “men’s” and “women’s” plays is traced through example of three comedies: “Dutch Lover”, “Sir Patient Fancy” and “Lucky Chance”. A conclusion is drawn that she saw her creativity as a masculine one. Besides, the evolution of the audience from purely male to female one is shown.

V. A. Musvik

“Garments are set down for signes distinctive between sexe and sexe”: costume as gender sign, cross-dressing and fiction theory in Elizabethan England

This article deals with costume as ‘gender signs’ in Elizabethan England and brings together two parallel research trends that deal with ‘pamphlet wars’ in theater studies and literary theory. On the one hand, this article looks at cross-dressing in

Elizabethan theater and the fears about 'effeminization', mutability of gender boundaries and transformation of a man into a woman by putting on her dresses and imitating manners. On the other hand, attacks and defenses of poetry (poesy) are researched in some detail. These two subjects are then united by the question that is posed in the pamphlets: can an attractive form or a pleasant appearance get mixed with the core and soil reader's/viewer's soul or can we put it on and off like a dress without fear, bringing together the aims of delight and moral lesson? This text also looks at the motives behind contemporary outburst of research on cross-dressing and several 'costume projects' in photography that deal with the 16th century and unite fiction and historical research.

A.V. Stogova

A dame and her costume on fashion prints of the time of Louis XIV

The article discusses fashion prints – a new phenomenon in the sphere of the representation of costume that emerged in the late 17th c. The rise of this genre was linked to growing attention paid to female models and costumes. The author analyses differences in the representations of men and women, and the role of costume in their lives and offers her interpretation of the causes of the lack of gender balance in this genre

A.Yu. Seregina

Gender and confession: religious symbols in the portraits of the English Catholics in the 16th – 17th cc.

At the period of persecution, religious symbols (the crucifix and the rosary) present on the portraits of the English Catholics in the 16th – 17th cc., acquired clear gender connotations that differed those painting from continental ones. Lay Catholic men usually ordered portraits that showed their social and political status, and visual markers of confession belonged to portraits of Catholic women. Although such portraits were supposed to remain within

private space of Catholic homes, these had public meaning for the Catholic community, and this was emphasized by their “monastic” iconography: in the early 17th c. nuns were thought of (and portrayed) not as recluses but as fighters against heresy. Thus, images of Catholic women that stressed private aspects of their piety could appear as claims on leadership, or at least, an important role within the English Catholic community.

I.I. Lisovich

The iconography of femininity in the visual representation of scientific knowledge in European culture from antiquity to early modern period

The article describes the allegorical, symbolic and realistic representation of scientific knowledge, illustrations and design of scientific texts, which contain images of women. In order to find out the reasons for this choice, we have analyzed both the iconography and the connotations behind the visualization.

O.V. Edelman

“Of the department of Empress Maria Fedorovna”

The article presents a biographical essay on Empress Maria Fedorovna, wife of Paul I, her political and cultural patronage and charitable work.

E.P. Zagvazdin

Biographies of the founders and nuns of the Ioanno-Vvedensky convent: the Druzhinins

The article is devoted to the main landmarks of the history of a monastic dynasty: the Druzhinins. They have dedicated themselves to the service at Ioanno-Vvedensky convent for more than 50 years (from 1867 to 1923). Newly discovered sources clarified contentious issues concerning their lives and activities.

ТРЕБОВАНИЯ К АВТОРАМ

В альманахе гендерной истории «Адам & Ева» публикуются различные материалы по гендерной исторической проблематике: исследовательские статьи и сообщения (включая публикацию источников), историографические и тематические обзоры, рецензии, научная хроника. К рассмотрению принимаются материалы по всем аспектам гендерной истории, без ограничений по хронологии и региону исследования.

Альманах выходит один раз в год (осенью). Объем каждого выпуска альманаха составляет около 20 а.л.

Все материалы, присланные в редколлегию, проходят внутреннюю рецензию. Материалы, оформленные не в соответствии с указанными ниже правилами, *не принимаются* к рассмотрению. При передаче рукописи статьи для опубликования в альманахе презюмируется передача автором права на размещение текста статьи на сайте альманаха в системе Интернет, а также данных об авторе (ФИО, место работы, должность, e-mail), аннотаций статьи на русском и английском языках и ее титула, списка использованных источников и литературы в отечественных и международных базах данных (РИНЦ, Web of Science, Web of Knowledge).

Прием статей и других материалов для публикации в альманахе осуществляется круглый год. Выпуски формируются из статей, присланных в редакцию до конца июня текущего года. Материалы можно высылать на электронный адрес редакции: genderhistory@gmail.com

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

Объем статьи от 1 до 2 а.л. (40 000 — 80 000 знаков, включая пробелы между словами). Гарнитура текста — Times New Roman, кегль 11. Если Вам необходимо использовать особые символы, пожалуйста, пришлите дополнительные шрифты одновременно со статьей.

Вместе со статьей необходимо прислать:

- краткие (один абзац до 1 000 знаков) аннотации на русском и английском языках с заголовком, набранным строчными буквами;
- ключевые слова (не более 10 слов) на русском и английском языках;
- информацию об авторе (Ф.И.О., уч. степень и звание, место работы, должность, контактный телефон, e-mail).

В конце статьи необходимо привести список использованных источников и литературы в алфавитном порядке, а также список сокращений.

Иллюстративные материалы (карты, схемы, рисунки, фотографии) предоставляются в формате *.jpg (предпочтительно) или *.tif, *.bmp, *.gif.

Сноски даются в подстрочных постраничных примечаниях со сквозной нумерацией. Кегль 9,5. Источники и научная литература в библиографическом списке упорядочиваются по алфавиту отдельными списками. В библиографических описаниях просьба *не использовать* устоявшиеся аббревиатуры для обозначения изданий.

ОБРАЗЕЦ ОФОРМЛЕНИЯ СНОСОК

Фамилия автора или краткое заглавие сборника. Год издания: страница

Иванов. 2008: 34.

Университет для России. 1997: 35.

ОР РНБ. Ф. 585. Оп. 1. Д. 1750. Л. 5–9.

Ларошфуко. 1993: 39 (La Rochefoucauld. 1878: 104)

Patin. 2006. Lettre à C.Spon du 31.03.1649. V.1: 373–374.

ОБРАЗЕЦ ОФОРМЛЕНИЯ БИБЛИОГРАФИИ В СПИСКЕ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

✧ КНИГА — Фамилия автора и год издания. Тире. Фамилия и инициалы автора курсивом. Название. Место издания. Год издания.

Вайнштейн. 2006 — *Вайнштейн О.* Денди: мода, литература, стиль жизни. М., 2006.

Монтень. 1960 — *Монтень М.* Опыты: в 3 кн. / Пер. и примеч. Ф.А. Коган-Берштейн, А.С. Бобовича. М., 1960. Т. II. (Литературные памятники)

Apps, Gow. 2003 — *Apps L, Gow A.* Male Witches in Early Modern Europe. Manchester, 2003.

✧ СТАТЬЯ В СБОРНИКЕ СТАТЕЙ — Фамилия автора и год издания. Тире. Фамилия и инициалы автора курсивом. Название статьи (без точки), две косые черты, название сборника, косая черта, редактор (инициалы, затем фамилия). Место издания. Год издания. Страницы.

Градскова. 2003 — *Градскова Ю.* «Освобождение женщины» – гендерный анализ репрезентаций женской телесности в годы культурной революции (по материалам журналов 1920-х годов) // Репрезентации телесности: сборник научных статей / Под ред. Г.И. Зверевой. М., 2003. С. 148–160.

Bruard-Arends. 2004 — *Bruard-Arends I.* De l’auteur à l’auteure, comment être femme de lettres au temps de Lumières // *Intellectuelles : du genre en histoire des intellectuels* / Sous dir. de N. Racine et M. Trebitch. P., 2004. P. 73–84.

✧ СТАТЬЯ В ЖУРНАЛЕ — Фамилия автора и год издания. Тире. Фамилия и инициалы автора курсивом. Название статьи (без точки), две косые черты, название журнала (полное или аббревиатура, вынесенная в общий список сокращений). Год издания. Том. Номер. Страницы.

Руднева. 2010 — *Руднева Я.Б.* Женские саморепрезентации в деловой документации начала XX века // Диалог со временем. 2010. Вып. 31. С. 98–131.

Schaps. 1982 — *Schaps D.* Women of Greece in Wartime // *Classical Philology*. 1982. Vol. 77. № 3. P. 193–213.

АДАМ И ЕВА
Альманах гендерной истории
2016
№ 24

Л.Р.ИД №01776 от 11 мая 2000 г.

Подписано в печать 14 декабря 2016 г.

Гарнитура Таймс. Объем – 22 п.л.

Тираж 300 экз.

Заказ №