

Российский государственный гуманитарный университет  
Russian State University for the Humanities



**HUMANITARIAN ACCENT**  
**№1**

Scientific quarterly

Moscow 2024

ISSN 2542-2030

**ГУМАНИТАРНЫЙ АКЦЕНТ**  
**№ 1**

Ежеквартальный научный журнал

Москва 2024

Редакционный совет

*А.Б. Безбородов*, д-р ист. наук, проф. (председатель)

*Н.И. Архипова*, д-р экон. наук, проф.

*Е.В. Барышева*, д-р ист. наук, доц.

*Л.Н. Вдовиченко*, д-р социол. наук, проф.

*Гудрун Ершов* (Берлинский университет им. Гумбольдта, Германия)

*Г.Г. Ершова*, д-р ист. наук., проф.

*В.И. Заботкина*, д-р филол. наук, проф.

*Г.И. Зверева*, д-р ист. наук, проф.

*В.А. Колотаев*, д-р филол. наук, проф.

*Н.Л. Лепе*, канд. физ.-мат. наук, доц.

*С.Ю. Неклюдов*, д-р филол. наук, проф.

*О.В. Павленко*, д-р ист. наук, проф.

*Н.В. Ростиславлева*, д-р ист. наук, проф.

*И.С. Смирнов*, канд. филол. наук

*А.А. Столяров*, канд. ист. наук, доц.

*П.П. Шкаренков*, д-р ист. наук, проф.

Редакционная коллегия

*Е.А. Долгова*, гл. ред., д-р ист. наук, доц.

*И.П. Азерникова*, канд. ист. наук, доц.

*П.А. Алипов*, канд. ист. наук, доц.

*Ю.Г. Бит-Юнан*, д-р филол. наук, доц.

*Н.А. Комочев*, канд. ист. наук, доц.

*Е.А. Косован*, канд. ист. наук, доц.

*И.С. Курилович*, канд. филос. наук, ст. науч. сотр.

*Н.В. Петров*, канд. филол. наук, доц.

*Н.А. Филин*, д-р ист. наук, доц.

Ответственные за выпуск

*Е.А. Долгова*, д-р ист. наук, доц.

*И.Н. Косиченко*, канд. ист. наук

## Содержание

### Латинская Америка от древности к модерну

*И.Н. Косиченко*

Латинская Америка от древности к модерну  
(к выходу четвертой латиноамериканской рубрики) ..... 9

*Т.В. Напольских*

Этиологические мотивы в «Пополь-Вух» ..... 12

*Е.Д. Нистратова*

Формирование национального мифа  
в академической живописи Бразилии  
эпохи Второго правления ..... 21

*Н.С. Климов*

Освещение конкуренции торгового доллара  
и песо в прессе Мексики и США ..... 31

*Д.И. Сидоренко*

Новые источники по истории Центральной Америки XX в.  
в российских архивах (на примере отражения забастовки 1924 г.  
в Пуэрто-Барриос, Гватемала, в архиве Коминтерна) ..... 39

### Репрезентации настоящего и конструирование нарративов

*Е.А. Жигалова*

Политическая сатира в пьесе И.И. Колышко «Поле брани» .... 45

*А.М. Чижикова*

Визуальный образ врага и союзника  
в сатирических картах стран Антанты 1914–1917 гг. .... 55

*А.О. Козырев*

Дискуссии о метрополитене на страницах журнала  
«Коммунальное хозяйство» 1920-х гг. .... 65

## Издательский портфель

*В.О. Статкевич*

Демонические образы в живописи  
Давида Тенирса Младшего и их связь  
с произведениями Питера Брейгеля ..... 75

Abstracts ..... 93

Сведения об авторах ..... 98

## Contents

### Latin America from antiquity to modernity

*I.N. Kosichenko*

Latin America from Antiquity to Modernity  
(for the launch of the fourth Latin American column) . . . . . 9

*T.V. Napol'skikh*

Etiological motifs in "Popol Vuh" . . . . . 12

*E.D. Nistratova*

Formation of national myth in the academic painting of Brazil  
during the second reign of the country . . . . . 21

*N.S. Klimov*

Coverage of Trade Dollar and Peso Competition  
in the Mexican and US Press . . . . . 31

*D.I. Sidorenko*

New sources on the history of Central America in the 20<sup>th</sup> century  
in Russian archives (on the example of the reflection  
of the 1924 strike in Puerto Barrios, Guatemala,  
in the Comintern Archive) . . . . . 39

### Representations of the present and the construction of narratives

*E.A. Zhigalova*

Political satire in the script of the Iosif Kolyshko's  
play "The Field of Battle" . . . . . 45

*A.M. Chizhikova*

The visual image of the enemy and ally on the satirical maps  
of the Entente countries 1914–1917 . . . . . 55

*A.O. Kozyrev*

Discussions about the subway on the pages  
of the magazine "Communal Services" in the 1920s . . . . . 65

## Publishing portfolio

*V.O. Statkevich*

Demonic images in the painting of David Teniers the Younger  
and their connection with the works of Pieter Bruegel ..... 75

Abstracts ..... 93

Data about authors ..... 98



# Латинская Америка от древности к модерну

УДК 94(8)  
ББК 63.3(70)

*И.Н. Косиченко*

## Латинская Америка от древности к модерну (к выходу четвертой латиноамериканской рубрики)

Журнал «Гуманитарный акцент» рад представить вниманию читателя четвертую латиноамериканскую рубрику, в которую вошли публикации молодых исследователей – студентов Учебно-научного мезоамериканского центра им. Ю.В. Кнорозова, посвященные различным проблемам социальной, экономической и культурной истории региона. Магистральной темой рубрики стала проблема репрезентации и репрезентативности различных аспектов истории стран Латинской Америки. Каждое общество и государство в изучаемом регионе на протяжении своей истории сталкивалось с проблемой репрезентации образов религиозного, культурного или политического характера. В рамках данного выпуска будут рассмотрены такие темы, как этиологические аспекты мифологии коренных народов, репрезентация национального исторического нарратива в академической живописи, позиционирование государства в международных экономических конфликтах и вопрос репрезентативности корпусов архивных источников в изучении отдельных вопросов социально-политической истории. Традиционная обширность тем обусловила и хронологию: от периода доиспанской древности до XX в. География исследований включает в себя Мексику, Центральную Америку и Бразилию.

Рубрику откроет статья Т.В. Напольских «Этиологические мотивы в “Пополь-Вух”». Статья посвящена ранее не затронутому в историографии аспекту одного из ключевых источников по культуре и мифологии древних майя – эпоса Пополь-Вух. Автор концентрируется на этиологических аспектах комплекса мифов о сотворении мира и посредством текстологического анализа выявляются различные мотивы и сюжетные линии, проявившиеся в майяском эпосе относительно

но этиологии физического облика животных. В результате автором были выявлены как особенные региональные черты эпоса, так и сюжеты, характерные для мифологии архаических обществ в целом.

Продолжит рубрику статья Е.Д. Нистратовой «Формирование национального мифа в академической живописи Бразилии эпохи Второго правления», посвященная проблемам формирования визуального исторического нарратива и репрезентации страны за рубежом в эпоху расцвета бразильской академической живописи: в правление второго императора Бразилии Педру II (1840–1889). Автором выделены основные сюжеты, использованные для построения национально-исторического нарратива в визуальных источниках, а также проанализированы такие контекстуальные аспекты, как формирование бразильской школы академической живописи как инструмента трансляции официального визуального образа для внутреннего зрителя и за рубежом и вопросы экспонирования проанализированных работ. Статья сопровождается глубоким теоретико-методологическим обзором проблематики работы с визуальными источниками в исторической науке.

Статья Н.С. Климова «Освещение конкуренции торгового доллара и песо в прессе Мексики и США» продолжает тему репрезентации государственной политики, однако обращается не к вопросу формирования и трансляции официального исторического нарратива, а к освещению насущных проблем рассматриваемого периода. Мексика, исторически являвшаяся одним из основных торговых партнеров Восточной Азии, и чья валюта имела наибольший престиж в регионе, в начале 1870-х гг. столкнулась с проблемой конкуренции со стороны США, чья торговая экспансия в Азии привела к созданию т. н. «торгового доллара». Особой пикантности проблеме придал тот факт, что в рассматриваемую эпоху Восстановленной республики Соединенные Штаты оставались практически единственной великой державой, сохранявшей дружественные отношения с Мексикой. В статье анализируется развитие спора вокруг торгового доллара и внешнеэкономической политики Мексики в 1873–1883 гг. на материале мексиканской и североамериканской прессы, а также экспертных экономических публикаций рассматриваемого периода.

Завершает рубрику статья, посвященная традиционной для отечественной латиноамериканистики, но до сих пор не появлявшейся на страницах латиноамериканской рубрики журнала «Гуманитарный акцент» теме – истории коммунистических движений в странах Латинской Америки. Работа «Новые источники по истории Центральной Америки XX в. в российских архивах (на примере отражения забастовки 1924 г. в Пуэрто-Барриос, Гватемала, в архиве Коминтерна)» Д.И. Сидоренко одновременно поднимает две важных проблемы: репрезентативности корпуса документов архива Коминтерна в изу-

чении соответствующих сюжетов в истории Латинской Америки и истории гватемальского коммунистического движения первой половины XX в.

Представленные в рубрике статьи являются результатом развития научно-исследовательской работы студентов Мезоамериканского центра за последние три года, продолжающие и дополняющие предыдущие исследования авторов и коллег. Хотелось бы отметить важность включения в рубрику публикаций, посвященных таким традиционным для Мезоамериканского центра и отечественной латиноамериканистики темам, как история индейских цивилизаций и левых движений в Латинской Америке.

*Т.В. Напольских*

## Этиологические мотивы в «Пополь-Вух»

Статья посвящена рассмотрению этиологических мотивов в первых двух частях памятника индейской литературы «Пополь-Вух», датируемого XVI в. и относящегося к мифологической традиции горных майя-киче. Этиология в мифологических сюжетах призвана объяснить происхождение какого-либо элемента окружающего мира или социальной жизни. Одной из самых распространенных форм этиологического объяснения являются сюжеты, раскрывающие то, как и почему различные животные приобрели свои отличительные черты, повадки и особенности поведения. Рассматриваемые в «Пополь-Вух» мотивы встречаются в двух основных сюжетах: о создании мира парой божественных творцов и о подвигах героев-близнецов Хун-Ахпу и Шбаланке. В первом варианте выделяется роль демиурга, который создает животных параллельно с сотворением земли. В этом эпизоде важной становится формула предписания животным их пищи, места жительства и основных занятий. Таким же способом действуют герои-близнецы во второй части текста, но их деятельность отличается от божественной. В повествование об их проделках и подвигах включены этиологические вставки, в которых различные животные во время столкновения с братьями получают в качестве награды за выполненное задание различные особенности или же теряют их в наказание. В данной статье проанализированы структурные элементы выделенных этиологических мотивов и предпринята попытка определить их роль в общем сюжете «Пополь-Вух».

*Ключевые слова:* Мезоамерика, мифология, майя, этиологические мотивы, Пополь-Вух

Этиологические мифы относятся к мифам о творении, в которые также входят космогонические мифы (о сотворении мира) и антропгонические (повествующие о создании людей), в совокупности составляющие основу архаических мифологий. Этиологические мифы являются по сути своей объяснительными, т. е. они описывают происхождение различных явлений (как природных, так и социальных),

названий, появление животных и растений или приобретение ими характерных особенностей внешности, образа жизни и поведения. В.Я. Пропп отдельно выделял жанр подобных объяснительных или этиологических сюжетов, сочетающих в себе элементы фантастических и нефантастических текстов, но не относящихся к легендам или преданиям [Пропп 1969]. С.А. Токарев подразделяет этиологические мифы на три категории: примитивные (элементарные, поясняющие физические особенности животных), описывающие происхождение животных (раньше они были людьми или антропоморфными существами), мифы о происхождении природных явлений, мифы, объясняющие элементы социальной действительности<sup>1</sup>. Е.М. Мелетинский полагал, что миф принципиально этиологичен [Мелетинский 1976, с. 172]. Более того, этиология является хорошим композиционным приемом, поскольку определяет мотивацию действия, при этом является также и его развязкой [Костюхин 1987, с. 150].

В изучении мифологии майя проблема этиологических мотивов не являлась предметом специального анализа. Есть отдельные работы, в которых кратко упомянуты некоторые сюжеты (касающиеся сцен на расписной керамике классического периода). Одним из ключевых источников по мифологии майя является литературный памятник «Пополь-Вух», традиционно определяющийся в литературе как «эпос». Данный термин устоялся, однако структура источника скорее предполагает собрание мифологических текстов, легендарных и исторических повествований. Текст был найден монахом-доминиканцем, настоятелем церкви в небольшом гватемальском городе Ф. Хименесом в 1701–1703 гг., и им же переведен на испанский язык. В 1861 г. французский исследователь Ш.Э. Брассер де Бурбур перевел текст на французский язык и опубликовал его. Впоследствии было сделано множество вторичных переводов с французского на другие европейские языки, в которых использовались довольно произвольные толкования. Один из первых серьезных переводов оригинальной рукописи с киче был составлен известным исследователем языков и культуры народов Мексики и Центральной Америки Л. Шульце-Иена в 1944 г. С опорой на работу Шульце-Иена перевод на русский язык выполнил Р.В. Кинжалов в 1959 г., дополнив его собственными комментариями<sup>2</sup>. Сравнение с оригиналом и другими переводами позволяет сказать о том, что в русском тексте присутствует некоторая художественность, приводящая к неточностям, которые могут исказить изначальный

---

<sup>1</sup> Мифы народов мира: Энциклопедия / Гл. ред. С.А. Токарев. М., 2008. С. 1127–1128.

<sup>2</sup> Пополь-Вух. Родословная владык Тотоникапана / Пер. Р.В. Кинжалова. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1959. 252 с. *Далее отсылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.*

смысл. Помимо перевода, Р.В. Кинжалов использовал деление текста на части, сделанное Брассер де Бурбуром и развитое А. Ресиносом. Оригинальный текст рукописи не содержит разделов: это цельное повествование, в котором сюжеты резко сменяют друг друга.

Традиционно «Пополь-Вух» считается идеально типическим образцом мифологического цикла в культуре майя, поэтому многие исследователи используют его для объяснения и интерпретации любого сюжета, находящего отражение в искусстве майя. Однако необходимо учитывать, что мифология, изложенная в данном источнике, представляет локальную традицию горных майя-киче, что допускает поиск параллелей и сравнительный анализ, но не позволяет однозначно перекладывать известные модели оттуда на древнюю майяскую традицию и тем более – на общую мезоамериканскую.

«Пополь-Вух» содержит космогонические представления, раскрывающие то, как был создан мир, как в него пришли первые люди, а также в нем находят отражение локальные этиологические мотивы. Как будет показано далее, подобного рода мотивы встречаются в тексте в рамках двух основных повествовательных комплексов: рассказа о создании мира божественной парой и сюжетов так называемого близнечного цикла, описывающих приключения мифических героев-близнецов и их подвиги.

Как неоднократно отмечали исследователи, в «Пополь-Вух» представлен антропогонический сюжет о поэтапном создании людей, включающий в себя неудачные попытки творения. На фоне этих событий приводится также описание того, как парой богов-творцов были созданы животные:

Затем, они создали малых диких животных, лесных человечков, духов гор, оленей, птиц, пуму, ягуаров, пресмыкающихся, змей, ехидн, хранителей лесных чащ (с. 12).

В этом отрывке отражены особенности перевода с киче Р.В. Кинжалова, который мог придать своему тексту некоторую художественность, меняющую изначальный смысл. В оригинале [Mondloch, Carmack 2018, p. 32] речь идет о трех разных типах змей: *Kumatz* «змея», *Sochoj* «гремучая змея», *K'an Ti'* «кайсака» (вид ядовитой змеи, букв. 'желтый рот'). Следовательно, в оригинале киче змея упоминается как общий термин и как два конкретных вида (видимо, особенно важных и опасных).

И быстро были созданы олени и птицы. Немедленно они указали оленю и птицам их жилища: «Ты, олень, будешь спать в полях, на берегах рек и в ущельях. Ты будешь бродить среди кустов, среди трав; в лесах ты будешь умножаться; ты будешь ходить на четырех ногах, и они будут тебя поддерживать. Так да будет сделано!» (с. 12).

Затем они назначали жилища птицам, большим и малым: «Вы, птицы, будете жить среди деревьев, среди лиан. Там вы сделаете себе свои гнезда, там вы будете умножаться; там вы будете увеличиваться в числе, в ветвях деревьев, посреди лиан» (с. 12).

Таким образом пара божеств-творцов создают животных. Рассказ об этом входит в общее повествование о творении земли. Помимо акта творения, боги-создатели определили для своих созданий те места, где они будут существовать, а также их основные занятия, которые займут их существование. Это традиционная для космогонических мифов формула: бог или божества создают землю, населяют ее живыми существами, отводят им свои места. Важным в рассматриваемом тексте является то, что Создательница и Творец не просто создают животных, но и сообщают некоторым из них особенности их дальнейшего существования. Соответственно одного акта творения недостаточно, и животные изначально не знают своего предназначения. Как будет показано далее, именно наставление демиурга или мифологического героя является важным объяснительным элементом.

Во второй части «Пополь-Вух» повествование о создании людей прерывается на второй неудачной попытке и продолжается вставным циклом о близнецах. В рассказ о детстве и юношестве Хун-Ахпу и Шбаланке включен этиологический мотив. Важно отметить, что действие происходит в то время, когда строгий миропорядок еще не был создан, и герои действуют до появления небесных светил. До совершения своих подвигов братья жили обычной жизнью, занимаясь повседневными делами и проказничая, еще не зная о своем героическом предназначении. Описание их «бытовых» приключений содержит прохождение различных испытаний (срубить лес, засеять кукурузное поле), месть старшим братьям, которых близнецы превращают в обезьян, с помощью хитрости заманив тех на дерево:

...они были превращены в животных и стали обезьянами, потому что они были высокомерными и оскорбляли своих младших братьев (с. 48).

Сами близнецы напрямую не изменили их облик, а лишь обманом заставили братьев распустить набедренные повязки, которые превратились в обезьяньи хвосты.

Для того чтобы порадовать свою бабушку (прародительницу), Хун-Ахпу и Шбаланке готовят поле для кукурузы и вырубают лес, но тот возвращается за ночь. Близнецы решают сторожить его ночью и видят животных, которые приходят и портят их работу. Отмечается, что приходят представители каждого рода, большие и малые животные. Братья решают их наказать:

Затем приблизились олень и кролик, но единственные части их, которые братья могли схватить, были их хвосты, их-то они и вырвали. Хвост оленя (и хвост кролика) остались в их руках, и поэтому с тех пор у оленя и кролика такие короткие хвосты (с. 52).

Таким образом, отличительные особенности кролика и оленя (хвосты) были приобретены благодаря Хун-Ахпу и Шбаланке, вернее, они потеряли свои прежние длинные хвосты из-за мести героев-близнецов. В связи с этим стоит отметить, что в каталоге Ю.Е. Березкина присутствует схожий этиологический мотив, который объединяет друг с другом приобретение характерных особенностей оленя и кролика<sup>3</sup>. Этот мотив широко распространен в Мезоамерике и находит отражение у многих народов, как у майя (акатеки, чух, канхобаль, какчикель, хакальтеки, тохолабали), так и у тепеуа и пополука. В нем главным элементом метаморфозы являются уши или рога оленя и кролика: рога раньше были характерной чертой кролика, но перешли к оленю вследствие каких-либо причин или вмешательств других персонажей. Это, безусловно, схожий (пара животных), но не аналогичный мотив (конкретного указания на хвосты нет).

При столкновении с братьями-близнецами свою отличительную особенность – безволосый хвост и выпученные глаза – получает мышь, после того как герои опаляют ей хвост на огне (с. 53). Мышь просит не убивать ее, а дать еды и выслушать ее. Она сообщает близнецам, где находится снаряжение для игры в мяч их родителей, взамен на что герои называют то, чем она будет питаться:

Вот что будет твоей пищей: кукурузные зерна, белый перец, бобы, паташте и какао, – все это принадлежит тебе, и если что-либо будет запасено и позабыто, это также будет твоим (с. 53).

Таким образом, герои-близнецы повторяют действия Создательницы и Творца из первой части текста, в которой божества предписывают животным их занятия. Немаловажно и то, что мыши дается это знание после того, как она помогает близнецам отыскать вещи, принадлежащие их родителям, то есть она получает своего рода награду за выполненное задание.

Все трое животных (олень, кролик и мышь) попадают в руки близнецов, которые пытались их поймать и проучить за испорченную работу: каждую ночь обработанное ими поле все животные возвра-

---

<sup>3</sup> Кролик как заместитель оленя // Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам: Аналитический каталог. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (дата обращения 21.11.2023).



щали в первозданный «дикий» вид. При этом в тексте указывается, что участвовали «представители каждого рода, все большие и малые животные», но в руки близнецов попали только трое, в то время как пуме, ягуару, лисице, койоту, пекари и коати удалось избежать этой участи.

Еще один интересный этиологический мотив объясняет почему некоторые животные являются пищей других. Этот эпизод включен в повествование о подвигах героев-близнецов, которые узнали про смерть своего отца, а владыки подземного мира приказали им прибыть в Шибальбу. Для того чтобы предупредить внуков о приказе владык, старуха отправляет к ним с посланием вошь. Та встречает по дороге юношу Тамасула, являющегося жабой (с. 56). *Tamazul* (от науа *tamasolli*) означает определенный вид жаб (с. 205). Жаба предлагает проглотить вошь, чтобы быстрее донести ее до места назначения. Далее жаба встречает змею Сакикас (букв. 'белая жизнь'), которая предлагает ей то же самое. «И с тех пор только это является пищей змей, которые и теперь глотают жаб» (с. 57). В третий раз змею проглатывает сокол Вака («смеющийся сокол»), и она становится его пищей. В тексте можно видеть, как животные выполняют поручение, стремясь сделать его быстрее и лучшим образом, и получают этиологическое объяснение своих пищевых привычек. Принеся весть близнецам, животные отгрызают друг друга. Лишь жаба Тамасул не смогла вернуть вошь, за что Хун-Ахпу и Шбаланке ее наказали:

Они ударили ее ногой в крестец, и кости ее бедер поднялись вверх... Вошь застряла в зубах жабы; она осталась в ее рту и не была проглочена, а только казалась проглоченной. Так была искалечена жаба, и пища, предназначенная ей, не известна (с. 58).

Таким образом, можно увидеть определенную формулу, по которой вводятся в сюжет животные: сначала дается название самого животного, которое является общим термином, затем указывается его «имя», которое по сути означает видовую принадлежность. В эпизоде прослеживается также кумулятивная формула – многократное повторение одного и того же действия, после чего цепочка этих действий расплетается в обратном порядке. В.Я. Пропп связывал этот принцип с примитивными формами сознания [Пропп 1976, с. 243]. Интересно, что в данной этиологической вставке жаба представлена антропоморфной («юноша по имени Тамасул»), его имя – производное от языка науа и это животное единственное в данном эпизоде, кто получает увечье в наказание. Сложно сказать, возможно ли здесь предполагать, что прежде упоминаемый юноша Тамасул в итоге был превращен в жабу в наказание за обман. Такого рода формула распространена в архаических мифах – человек был наказан и превращен в животное,

более того, в подобных мифах не всегда понятно, о животном или человеке идет речь, поскольку границы между антропоморфными и зооморфными героями размыты [Костюхин 1987, с. 26–27].

Во время своего путешествия в Шибальбу близнецы призывают к себе насекомое, москита Шан, чтобы он добыл необходимые им сведения. Ему было сказано:

Ужаль их, одного за другим; сперва ужаль сидящего на первом месте, затем ужаль всех их, так как это будет твоим уделом: сосать кровь людей на дорогах, – так было приказано москиту (с. 59).

Здесь присутствует уже знакомая формула, в которой герой или ворец дают животному определенное задание, при этом проговаривают то, чем он должен будет заниматься и впоследствии.

Когда Хун-Ахпу лишается своей головы, Шбаланке той же ночью созывает всех животных, «больших и малых» (отдельно в тексте упоминаются коати и пекари), чтобы спросить, какова их пища.

Что ест каждый из вас? Что (из пищи) соответствует каждому роду? Ведь я собрал вас для того, чтобы вы могли избрать себе подходящую пищу (с. 68).

После чего, получив одобрение героя, каждый зверь выбирает себе «во владение» какие-то места, в которых будет находиться его пища (сгнившие деревья, растение цалик, камни, земля). Черепаха же помогает Шбаланке вернуть своего брата. В этом случае снова герой-близнец в ходе своих приключений параллельно видоизменяет мир вокруг.

Итак, эпизоды приобретения животными их характерных особенностей в большинстве случаев непосредственно включены в сюжет о приключениях героев-близнецов, которые узнают правду о своем отце и направляются в подземный мир, чтобы отомстить за его смерть владыкам Шибальбы. Е.М. Мелетинский отмечал характерную особенность для сюжетов так называемого близнечного цикла (такого рода сюжеты характерны для многих мифологий): они принимают участие в сотворении мира, а их действия по ходу сюжета имеют этиологические последствия, при этом не всегда эти действия являются целенаправленными, имеет место и случайность [Мелетинский 1972].

Текстологический анализ позволяет выделить основные этиологические объяснения, которыми сопровождается деятельность и подвиги героев-близнецов Хун-Ахпу и Шбаланке.

1. Обман братьев и превращение их в обезьян.
2. Наказание животных за вмешательство.
3. Поглощение одним животным другого – оно становится его пищей.

4. Наказание за плохо выполненное задание (отъятая особенность, отсутствие этиологического объяснения).
5. Награда за выполненное поручение (животному сказано, что будет являться его пищей или занятием).

Основные эпизоды этиологического сюжета, представленные в «Пополь-Вух».

1. Пара творцов создают животных (это происходит до создания людей), указывают животным их положение, основные занятия, пищу.
2. Животные получают характерные особенности в столкновении с героями-близнецами (путем обмана, физических увечий или в награду за выполненное задание).
3. Животные становятся пищей друг друга в процессе выполнения задания (без вмешательства героев).

Ю.Е. Березкин рассмотрел сюжеты «Пополь-Вух» в более широком мезоамериканском контексте. Он выделил четыре группы мотивов: 1) характерные для Мезоамерики; 2) обнаруживающие параллели за ее пределами (в Северной Америке); 3) мотивы, характерные для народов майя; 4) не известные другим группам майя, но характерные для индейцев побережья Мексиканского залива. Березкин приходит к выводу, что сюжеты из «Пополь-Вух» в большей степени характерны для последней группы. В приведенном им сравнительном этнографическом материале (кекчи, тепеуа, горные тотонаки, горные пополука) также присутствуют этиологические мотивы: наказание ящерицы (герой разрезал надвое язык), змея создает гром и т. п. [Березкин 2003]. Таким образом, сюжетные эпизоды этиологического характера составляют часть общей сюжетной канвы, но сложно сказать, для какой традиции характерны конкретные этиологические объяснения. Согласно определению Ю.Е. Березкина, сложная фабула не распадается благодаря структурным сюжетообразующим мотивам, которые распределяются в пределах всего повествования, и они разбавляются прочими мотивами [Березкин 2007, с. 169]. Рассмотренные в «Пополь-Вух» этиологические мотивы не выделены отдельно в каталоге фольклорно-мифологических мотивов Ю.Е. Березкина.

Таким образом, если эпизоды приключений и подвигов героев-близнецов являются сюжетообразующими, то этиологические вставки сложно выделить как сильный структурный элемент. В «Пополь-Вух» нет отдельных, явно прослеживаемых этиологических мотивов: чаще всего в них (за исключением деятельности божеств-творцов) действия близнецов сопровождаются этиологическими объяснениями, которые прилегают к основному повествованию.

*Литература*

---

- Березкин 2003 – *Березкин Ю.Е.* «Пополь-Вух». Насколько «майским» является лучший источник по мифологии майя? // Кунсткамера. Этнографические тетради. 2003. Вып. 13. С. 130–137.
- Березкин 2007 – *Березкин Ю.Е.* Мифы заселяют Америку: Ареальное распределение фольклорных мотивов и ранние миграции в Новый Свет. М.: ОГИ, 2007. 358 с.
- Мелетинский 1972 – *Мелетинский Е.М.* Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. 479 с.
- Мелетинский 1976 – *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.
- Костюхин 1987 – *Костюхин Е.А.* Типы и формы животного эпоса. М.: Наука, 1987. 269 с.
- Пропп 1969 – *Пропп В.Я.* Морфология сказки. 2-е изд. М.: Наука, 1969. 168 с.
- Пропп 1976 – *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность: Избранные статьи. М.: Наука, 1976. 325 с.
- Mondloch, Carmack 2018 – *Mondloch J., Carmack R.* Popol Wuj: Nueva traducción y comentarios. Universidad Mesoamericana, 2018.

УДК 75(81)  
ББК 85.14(7Бра)

*Е.Д. Нистратова*

## Формирование национального мифа в академической живописи Бразилии эпохи Второго правления

Статья посвящена исследованию эволюции национального мифа Бразильской Империи, созданного посредством визуальной коммуникации. Анализ образов национальной мифологии проводится путем исследования деятельности Академии изящных искусств в Рио-де-Жанейро, которая находилась под протекторатом правительства Педру II. В качестве изобразительных источников избраны серии картин, созданные по заказу правительства Segundo Reinado или купленные им впоследствии, они разделены на тематические блоки по содержанию и подвергнуты анализу в контексте строительства национальной идентичности в Бразилии правительством империи. Помимо этого, предлагаются некоторые замечания о теоретико-методологической базе исследования, на основе которой оно произведено. Обосновывается необходимость обращения историка к визуальным источникам для изучения таких ментальных конструктов, как историческая память, национальная идентичность, образ того или иного исторического события в общественном сознании и др.

*Ключевые слова:* визуальный источник, изобразительный источник, методология истории, национальный миф, Бразильская империя, академическая живопись, образ нации

Академическая школа живописи в Бразильской империи формировалась параллельно со становлением национальной идентичности народа молодого независимого государства. Правительство Педру II покровительствовало Императорской академии изящных искусств в Рио-де-Жанейро и с помощью методов визуальной коммуникации конструировало коллективное представление о национальной истории, включая в него различные дискурсы. Таким образом, можно говорить об эволюции национального мифа, нашедшего отражение

в бразильской академической живописи. Но первоначально перед исследователем встает вопрос о том, как анализировать такой исторический источник – как визуальный или изобразительный.

В ходе визуального повтора произошло становление изобразительного источника на позиции самостоятельного, полноценного исторического источника. Если раньше «визуальное» в большинстве случаев служило иллюстрацией к тексту и – реже – вспомогательным источником информации для исследователя, то в настоящее время приходится говорить об отходе от концепции примата вербального над изобразительным и, как следствие, о возросшем внимании научного сообщества к роли изобразительного источника в информационном обеспечении исторической науки и теоретико-методологическим основам его изучения.

Первоначально следует указать на различие в понятиях «визуальный источник» и «изобразительный источник». Среди типов изобразительных источников советский ученый С.О. Шмидт выделил изобразительно-натуральные (фотографии, кинокадры), изобразительно-графические и художественно-изобразительные (произведения изобразительного искусства, искусства кино и фотографии). Понятие «визуальное» С.О. Шмидт применяет к другому типу источников – поведенческому (визуально наблюдаемые обычаи и обряды) [Шмидт 1985, с. 21]. Но в современном источниковедении введен термин «визуальный источник». В.В. Алексеев определяет его как любой источник, в котором информация кодируется, воспроизводится и воспринимается в виде зрительных образов, зафиксированных на материальном носителе или транслирующихся в виртуальной форме (с помощью технических устройств). В свою очередь изобразительные источники – это объекты, в которых образы предстают на материальном носителе в плоскостном или рельефно-объемном виде [Алексеев 2019]. В представленной статье речь идет о методологии работы с произведениями изобразительного искусства, то есть с изобразительными источниками, и для удобства используется данное понятие.

Необходимо также выделить причины обращения историков к изображениям, ответив на вопрос, почему изображение не уступает тексту по своей значимости как исторический источник. Немецкий и американский историк и теоретик искусства Э. Панофски, заложивший основы методологии анализа изобразительных произведений, предлагает историкам использовать их в качестве «документа цивилизации», а искусствоведам обращаться к историческому контексту бытования произведения искусства. Также Э. Панофски отмечает, что «именно в поиске внутреннего значения, или содержания, различные гуманитарные дисциплины встречаются на равных», намечая тем самым уже в 30-х гг. XX в. перспективу междисциплинарных исследований [Панофски 2009, с. 42].

Британский историк культуры Питер Берк, объясняя необходимость обращения историков к визуальным источникам, приводит два ключевых положения. Он отмечает, что искусство позволяет изучать аспекты социальной реальности, которые не содержатся в текстах. Безусловно, изобразительное искусство часто искажает социальную реальность, но сам процесс искажения является свидетельством таких явлений, как идеология, ментальность, идентичность и др., что представляет интерес для историков. Однако их изучение требует внимания к многообразию намерений художников, их покровителей, заказчиков произведений и т. д. [Burke 2001]. Интересную мысль высказывают авторы статьи «Изобразительные источники: смотреть и видеть / не видеть» о карикатурах и анекдотах, которая вполне соотносится с исследованием визуального. Они утверждают, что любой анекдот или карикатура дают информацию с высоким уровнем достоверности, но не об описываемом или изображаемом событии, а об эпохе, когда они были созданы, и о восприятии этого события в эту эпоху [Гузевич 2019].

Переходя непосредственно к методологии работы с изобразительными источниками, стоит отметить, что теоретико-методологическая основа их изучения является предметом дискуссий, но уже сейчас можно говорить о некоторых базовых принципах. При формировании корпуса источников нужно учитывать, что серия изображений в большинстве случаев наиболее репрезентативна и любые изображения находятся в контексте. Так, их использование в качестве основных источников не исключает необходимости обращения к сопутствующим письменным источникам для изучения исторического контекста. Он включает в себя, помимо политического, культурного, социального фона, художественную традицию, интересы заказчика и художника, условия создания и экспонирования произведения и многие другие факторы. Именно внимание к контексту позволит проникнуть в зашифрованные слои того или иного произведения. Это является основой для дальнейшего анализа содержания источника, которое существует только в определенной художественной структуре, а значит, неотделимо от его формы, и можно говорить о таком понятии, как «содержательность формы».

Итак, исследователи выделяют ряд вопросов, которые необходимо задать изобразительному источнику, в первую очередь это вопрос: источником чего является данное изображение? Далее вопросов бесчисленное множество, они зависят от характера исследования (кто изображен / что изображено? с натуры? эскизное / окончательное? провокационное? для чего оно написано? есть ли заказчик? кто покупатель? и др.) [Гузевич 2019, с. 86–87].

Принципиальным отличием изображения от текста является мгновенное считывание целостного образа, поэтому последовательность

в изучении изобразительного источника, в его «прочтении» достигается иными методами, нежели в работе с источником письменным, так как текст как таковой постигается поступательно. Интерпретация произведения изобразительного искусства, выявление ключевых значений и смыслов, заключенных в нем, последовательно производится с опорой на иконологический метод искусствоведческого анализа произведений уже упомянутого Э. Панофский.

Иконологический метод предполагает трехуровневое изучение произведения искусства. Первый уровень, предиктонографическое описание, предполагает выявление художественных мотивов: через восприятие формы исследователю необходимо выделить объекты, события, их экспрессивные свойства. Второй уровень, иконографический анализ, направлен на отождествление мотивов с темами и понятиями, раскрытие намерений автора. И наконец, третий уровень, иконологическая интерпретация, предполагает выявление «символических» значений, отражающихся в произведении национальных, религиозных, социальных, временных контекстов [Панофский 2009, с. 30–44].

Итак, переходя непосредственно к исследованию бразильской академической живописи и эволюции национального мифа, нашедшем в ней отражение, стоит упомянуть значительные работы исследователей, которые занимались изучением этой темы. Бразильский историк Исис Пиментель ди Кастру в своей диссертации исследует связь между искусством и историей на основе батальных картин и деятельности Бразильского историко-географического института, отмечая значимость исторической живописи в становлении исторической культуры. Важно отметить, что концептуально ди Кастру рассматривает батальные картины как историографический объект, а художника в этой парадигме как историка, который стремится задокументировать прошлое и пишет историю по всем ее канонам, при этом с морально-нравственной подоплекой. Исследование ограничено периодом 1872–1879 гг., хронологические границы проведены двумя Всеобщими выставками Академии, на которых были представлены батальные картины В. Мейрельеса и П. Америку. По утверждению автора, вследствие того что Академия изящных искусств обладала монополией на все художественное пространство империи, она наряду с Бразильским историко-географическим институтом сформировала национальные символы и образ истории страны [Castro 2007]. В монографии бразильского историка А. Торала, посвященной исследованию корпуса изображений на тему Парагвайской войны, который помимо батальных картин включает в себя иллюстрации в прессе, зарисовки солдат и пр., автор отмечает значимость войны в национальном самосознании бразильцев XIX в., а также высокую роль визуальной коммуникации и деятельности Академии в формировании образа нации [Toral 2001].



Таким образом, вопрос эволюции национального мифа и его отражения в академической живописи актуален в бразильской исторической науке. Исследователи подходят к изучению этой проблемы по-разному, делают акценты или на серии батальных картин, или на экспорте образа нации, расовом аспекте, но все они указывают на большую роль Академии изящных искусств в национальном строительстве и на картинах как свидетельствах идеологии и национального мифа.

Академическая живописная традиция начинает формироваться в Бразилии еще до обретения независимости – в 1816 г. в Рио-де-Жанейро членами Французской художественной миссии была основана Королевская школа наук, искусств и ремесел под покровительством португальского короля Жуана VI. Во главе группы деятелей искусства стоял Иоахим Лебретон, внедривший в Академию программу систематического художественного образования по французскому образцу. Спустя 10 лет император Педру I торжественно открыл Императорскую академию изящных искусств, за которой закрепился статус придворного учреждения, что было характерно и для европейских академий [Toral 2001, p. 107].

Утверждение академической традиции пришлось на период *Segundo Reinado*, что было связано, во-первых, с организацией образовательных программ, обучением художников академическим жанрам, во-вторых, с патронажем Педру II. Император всячески поддерживал художников, в том числе в их обучении во Франции и Италии у европейских мастеров. Так, В. Мейрельес, лицо бразильского академизма, несколько лет провел в Европе, что было профинансировано правительством [Toral 2001]. Особое внимание императора к Академии объясняется его масштабным проектом построения национальной идентичности, задача художников в котором – создать национальную иконографию империи, которая будет транслировать образы и символы нации как внутри страны, так и за ее пределами на международных выставках. Анализируя полотна, написанные профессорами Академии по заказу правительства *Segundo Reinado*, можно выделить основные символы и образы, составляющие национальный миф.

Поиск национальных символов в истории страны – это обращение к романтизированному героическому прошлому народа. В Бразилии образом, персонифицирующим национальную историю и национальный характер, стал образ индейца. На его основе сформировалось наиболее самобытное течение в бразильской живописи XIX в. – индианизм, главной чертой которого является изображение индейца – «благородного дикаря» в характерных для Бразилии тропических пейзажах. Образ индейца пластичен: это одновремен-

но сильный, смелый герой подобно “O Último Tamoio”<sup>1</sup> Р. Амоэду и символ невинности и чистоты, как “Моема”<sup>2</sup> кисти В. Мейрельеса. Написание картины “O Último Tamoio” художника вдохновила книга Д. ди Магальяйнса “A Confederação dos Tamoios”, в которой рассказывается о борьбе коренных народов в колониальный период. Издание книги также было профинансировано правительством Педру II: борьба общего предка за свободу нации, защита им своей земли – типичный для индианизма сюжет.

Еще одним важным элементом национального дискурса стало католичество, признанное конституцией 1822 г. государственной религией империи. Распространение католичества в Бразилии – часть национальной истории: христианизация коренного населения, как и идеализированный образ предка-индейца, стала частью романтизированного представления о прошлом народа Бразилии. Первой бразильской картиной, представленной на Парижском салоне в 1861 г., главном и соответственно самом престижном событии художественного мира в Европе XIX в., стало полотно Виктора Мейрельеса “Primeira Missa no Brasil”<sup>3</sup>. Картина была написана им в 1859–1860-х гг. во время учебной поездки, в Европе. Исторической живописи в академической традиции присущ принцип правдоподобия: полотно выступает своеобразной иллюстрацией событий, документирует его за счет использования художником исторических документов, ссылкой на них. В. Мейрельес при написании картины использовал описание первой мессы Перо Ваш ди Каминья. Из письма Перо Ваш ди Каминья португальскому королю Мануэлу I 1500 г.:

И вот, как мне и всем показалось, людям сим одного лишь недостает, дабы вполне христианами сделаться: нашу речь понимать. Ибо то, что мы делали, в них такие же чувства производит, как и в нас самих... истинно полагаю, что как скоро Ваше Величество пришлет сюда того, кто бы с ними более времени провел, то все они волею Вашего Величества обращены будут<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Amoedo R.* O Último Tamoio, 1883. URL: <https://artsandculture.google.com/asset/the-last-tamoio-rodolfo-amoado/eAHLj8fNwqTJSJw?hl=pt-br> (дата обращения 13.11.2023).

<sup>2</sup> *Meirelles V.* Моема, 1866. URL: <https://artsandculture.google.com/asset/moema/XAGkikat7Mljng> (дата обращения 13.11.2023).

<sup>3</sup> *Meirelles V.* Моема, 1860. Primeira Missa no Brasil. URL: [https://artsandculture.google.com/asset/primeira-missa-no-brasil/IQFUWbm\\_Wu1XaA?hl=PT-BR](https://artsandculture.google.com/asset/primeira-missa-no-brasil/IQFUWbm_Wu1XaA?hl=PT-BR) (дата обращения 13.11.2023).

<sup>4</sup> Перо Ваш ди Каминья. Письмо королю Дону де Мануэлу об открытии Бразилии, 1500. URL: [https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Portugal/XV/1480-1500/De\\_Kamignia/text.phtml?id=2300](https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Portugal/XV/1480-1500/De_Kamignia/text.phtml?id=2300) (дата обращения 13.11.2023).

Индейцы на картине В. Мейрельеса с интересом наблюдают за процессом, не противясь происходящему. Месса производит на них странное впечатление, вряд ли сопоставимое со словами ди Каминьи: индейцы явно не понимают происходящего, тыкают пальцем в стоящих на коленях португальцев и в высокий католический крест. Утверждать то, что подобное изумление предвосхищает их скорейшее обращение в католичество, не приходится. В парадигме национального мифа не христианизированные индейцы, сидящие в тени деревьев – невинные дети природы, далекие от цивилизации, которую олицетворяют собой португальцы. Они обнажены, расположены в затемненной части полотна, вплетены в тропический пейзаж. Португальцы же благоговеют перед христианским таинством евхаристии, находятся в освещенной части картины. Центральная фигура – священник, возносящий литургическую чашу, это и центральная световая область картины. Образ католиков-португальцев противостоит образу язычников-индейцев, миссия первых заключается в христианизации коренного населения, что является непрерывным условием цивилизации. Так, эти два понятия оказываются неразрывно связанными в национальном дискурсе: христианизация Бразилии ставит страну на рельсы прогресса.

Историческая реальность Segundo Reinado 60–70-х гг. предоставила художникам Академии яркие образы, ставшие важной частью национального мифа: образ нации создавался вокруг победы в Парагвайской войне 1864–1870 гг. Основные полотна на эту тему – картины В. Мейрельеса “Combate Naval do Riachuelo”<sup>5</sup> 1872/1883 гг., “Passagem do Humaitá”<sup>6</sup> ок. 1868–1872 гг., заказанные Военно-морским министерством Бразилии, которое обеспечило ему экспедицию в Парагвай для изучения местности морских баталий, кораблей. Они были представлены на 22-й Всеобщей выставке Императорской академии изящных искусств в Рио-де-Жанейро в 1872 г. Также стоит выделить картины П. Америку. Он создал ряд работ, посвященных сухопутным сражениям войны: “Batalha do Campo Grande”<sup>7</sup>, “Batalha do Avaí”<sup>8</sup>. Оба художника были профессорами Академии.

<sup>5</sup> *Meirelles V. Combate Naval do Riachuelo*, 1883. URL: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Victor-Meirelles-de-Lima-Combate-Naval-do-Riachuelo-Oleo-sobre-Tela-400-x\\_fig2\\_375630058](https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Victor-Meirelles-de-Lima-Combate-Naval-do-Riachuelo-Oleo-sobre-Tela-400-x_fig2_375630058) (дата обращения 13.11.2023).

<sup>6</sup> *Meirelles V. Passagem do Humaitá*, с. 1868–1872. URL: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Victor-Meirelles-de-Lima-Passagem-de-Humaita-Oleo-sobre-Tela-268-x-435-cm\\_fig1\\_375630058](https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Victor-Meirelles-de-Lima-Passagem-de-Humaita-Oleo-sobre-Tela-268-x-435-cm_fig1_375630058) (дата обращения 13.11.2023).

<sup>7</sup> *Américo P. Batalha do Campo Grande*, 1871. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Batalha\\_de\\_Campo\\_Grande\\_-\\_1871.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Batalha_de_Campo_Grande_-_1871.jpg) (дата обращения 13.11.2023).

<sup>8</sup> *Américo P. Batalha do Avaí*, 1872–1877. URL: <https://artsandculture.google.com/asset/battle-of-avaí-pedroamérico/BgGRFmudOe0W0A?hl=ptbr> (дата обращения 13.11.2023).

Картины В. Мейрельеса воспевают бразильский флот, он занимает центральное место на его полотнах – пароходы символизируют технологический потенциал страны, что особенно демонстрирует “Combate Naval do Riachuelo”. Бразильское войско представляет собой организованную группу людей, движение парагвайцев, напротив, хаотично, их командование не представлено, они часто изображены обнаженными, а парагвайские флаги либо отсутствуют на картинах, либо изорваны. Живописцы намеренно создают образ дикарей, противопоставляющихся цивилизации, олицетворенной бразильцами.

При анализе работы В. Мейрельеса “Passagem do Humaitá” вызывает интерес радикальное изменение первоначального авторского замысла. Так, на этюде<sup>9</sup> весь первый план занимают обнаженные парагвайцы на лодках, обступающие бразильский корабль. Множество мертвых тел утопают в воде, их лица неразличимы. Впоследствии художник лишает картину человеческих фигур и избирает более отстраненный ракурс восприятия. Главным действующим лицом вновь становится бразильский флот. Вероятно, столь радикальное отступление от первоначальной задумки было вызвано запросом заказчика, так как этюд явно не отражал масштабность эскадры. Но при этом нарочитый героизм бразильских солдат отсутствует как в этюде, так и в итоговом варианте картины.

На батальных картинах П. Америку парагвайцы выглядят звероподобными полуобнаженными существами, которых либо топчет бразильская кавалерия, либо накалывает на штыки пехота. Практически все убитые солдаты на полотнах – парагвайцы, иногда они изображаются в униженном положении – сдающимися, покоренными бразильцами. Но чаще солдаты парагвайской армии с собачьей преданностью и звериным оскалом защищаются до последнего, служа своему главнокомандующему Франсиско Солано Лопесу – последнему тирану Латинской Америки, «самому варварскому и отвратительному чудовищу, которое когда-либо видел мир», как о нем писали в бразильской прессе<sup>10</sup>.

Бразильская империя на батальных картинах художников Академии – держава прогресса и технологий, несущая свет цивилизации в отсталый Парагвай. В национальном дискурсе на данном этапе бразильский народ, принявший эстафету цивилизации от португальцев в контексте христианизации, идет с цивилизаторской миссией в варварский Парагвай. Кроме того, здесь появляется идея защиты национальной территории и отстаивания государственных

---

<sup>9</sup> *Meirelles V. Passagem do Humaitá*, c. 1868–1872. URL: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Victor\\_Meirelles\\_-\\_Estudo\\_para\\_Passagem\\_de\\_Humaitá,\\_1868-70.JPG](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Victor_Meirelles_-_Estudo_para_Passagem_de_Humaitá,_1868-70.JPG) (дата обращения 13.11.2023).

<sup>10</sup> *Semana Ilustrada*. 1870. № 485. P. 8.

интересов, которая найдет свое продолжение в обращении к колониальной истории.

Так, в 1879 г. на 25-й Всеобщей выставке Императорской академии изящных искусств в Рио-де-Жанейро наряду с “Batalha do Avaí” П. Америку была представлена картина В. Мейрельеса “Batalha dos Guararapes”<sup>11</sup>, освещающая события 1649 г. – решающую битву у холмов Гуарарапис между португальцами и голландцами. Выставляя эту картину вместе с “Batalha do Avaí”, имперское правительство, по всей видимости, имело своей целью объединить эти два события колониальной и современной эпохи в цельную историю Бразилии, народ которой, сплоченный национальным единством, защищает свою землю. Так, на картине представлены, помимо португальцев, представители африканского населения и индейцы, хотя португальцам отведено центральное место на полотне.

Подводя итог, можно сказать, что анализ изобразительных источников, а именно серии картин академической живописи Бразильской империи, с опорой на представленную методологию, позволил сделать некоторые выводы относительно формирования национального мифа правительством Segundo Reinado и эволюции основных его составляющих. Так, сформированный в период правления Педру II и транслируемый академической живописью национальный миф Бразилии представляет бразильцев нацией с прошлым, главным героем которого является благородный и сильный предок-индеец, обратившийся в католичество и вступивший в лоно цивилизации, и настоящим, центральный образ которого – благородный бразильский солдат, защищающий свою страну и распространяющий свет цивилизации, используя прогрессивные технические средства.

## Литература

- Алексеев 2019 – Алексеев В.В. Феномен изобразительных источников / визуальных источников: к вопросу о терминологии и классификации // Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки: Сб. ст. М.: ИНИОН РАН, 2019. С. 90–101.
- Гузевич 2019 – Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д. Изобразительные источники: смотреть и видеть / не видеть // Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки: Сб. ст. М.: [Б.и.], 2019. С. 72–90.

---

<sup>11</sup> Meirelles V. Batalha dos Guararapes. 1875–1879. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victor\\_Meirelles\\_-\\_%27Battle\\_of\\_Guararapes%27,\\_1879,\\_oil\\_on\\_canvas,\\_Museu\\_Nacional\\_de\\_Belas\\_Artes,\\_Rio\\_de\\_Janeiro.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victor_Meirelles_-_%27Battle_of_Guararapes%27,_1879,_oil_on_canvas,_Museu_Nacional_de_Belas_Artes,_Rio_de_Janeiro.JPG) (дата обращения 15.11.2023).

- Панофский 2009 – *Панофский Э.* Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Пер. с англ. Н.Г. Лебедевой, Н.А. Осминской. СПб.: Азбука-классика, 2009. 429 с.
- Шмидт 1985 – *Шмидт С.О.* О классификации исторических источников // *Вспомогательные исторические дисциплины.* Т. 16. Л.: Наука, 1985. С. 3–23.
- Burke 2001 – *Burke P.* Eyewitnessing. The uses of images as Historical Evidence. London: Reaktion Books, 2001.
- Castro 2007 – *Castro Isis Pimentel de.* Os Pintores de História. A relação entre arte e história através das telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2007.
- Toral 2001 – *Toral A.A.* Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai. São Paulo, 2001.

*Н.С. Климов*

## Освещение конкуренции торгового доллара и песо в прессе Мексики и США

Исследование посвящено вопросу экономической конкуренции Мексики и США, занимавших лидирующие позиции в экспорте серебра. В отличие от Мексики, имевшей длительный опыт денежных поставок в страны Азии, США требовалось создать новую валюту, которая бы выдержала конкуренцию с проверенным серебряным песо. В данной статье представлен сравнительный анализ точек зрения о ситуации на мировом рынке серебра на основе материалов периодической печати США и Мексики, представленных газетами различной направленности. В рамках изучения мексиканской прессы также привлечены англоязычные издания, выпускавшиеся в этой стране. Исследование фокусируется на 1873 г. как периоде наивысшего экономического напряжения в условиях растущей конкуренции, что было обусловлено появлением торгового доллара США. Анализ последующих экономических волнений и сворачивания программы новой валюты демонстрирует изменчивость позиций периодики по отношению к этому валютному проекту.

*Ключевые слова:* экономическая история, американо-мексиканские отношения, пресса, история денег

Тема денежного обращения торгового доллара США и его роли на валютном рынке нашла отражение в историографии еще в начале XX в. В целом исследователи оценивали проект серебряной экспортной валюты как правительственный эксперимент, завершившийся неудачно из-за падения стоимости этого металла на рынке [Piatt 1904, p. 331]. В первую очередь, вопрос торговой валюты затрагивался с экономико-юридической точки зрения, подчеркивалось то, что торговый доллар был единственной выведенной из обращения монетой и единственным денежным экспериментом в истории США [Waltersdorf 1933, p. 23]. Было обращено внимание на проблему трактовки этого явления с позиций различных экономических групп [Weinstein 1967, p. 326].

Современные исследования чаще фокусируются на экономическом и культурном влиянии доллара и песо в Азиатском регионе, выделяя мексиканскую валюту как доминирующую на фоне остальных [Drake 1991, p. 90–96; Cano Borrego 2019, p. 135].

Испанское песо издавна пользовалось спросом в Азии, в особенности в Китае. Массовые поставки серебра в виде монет продолжались на протяжении всего периода существования вице-королевства Новая Испания, независимая Мексика продолжила следовать той же экспортной модели, однако новому песо поначалу доверяли меньше, чем испанским имперским монетам.

Вскоре «орлиные доллары», как их называли за рубежом, заработали хорошую репутацию и стали новой массовой валютой тихоокеанской торговли. Так продолжалось до тех пор, пока США не начали догонять Мексику по объемам добычи и экспорта серебра<sup>1</sup>. Несмотря на это, песо оставалось на Востоке валютой номер один, и североамериканский доллар не мог составить конкуренции старой проверенной валюте.

Экономические отношения между США и Мексикой в 1860-х гг. характеризовались незначительной долей взаимного импорта-экспорта, что также соответствовало слабому развитию пограничного региона [Riguzzi 2002, p. 302]. Однако в 1870-х гг. ситуация стала меняться в сторону дружественных контактов. Мексика стала развивать деполитизированные отношения с северным соседом, а мысли об опасности агрессии и интервенции с его стороны оставались предметом дискурса лишь консервативных общественных деятелей [Riguzzi 2002, p. 303]. Активные инвестиции в строительство железнодорожной сети между двумя странами стали подкреплением тесного взаимодействия. В дальнейшем в отношениях с США Мексика стремилась расширять рамки экспорта, не ограничиваясь лишь серебром, которое являлось основным источником дохода страны.

Что касается денежной политики Мексики, еще в начале 1860-х гг. мексиканские либералы стали проводить ряд преобразований, касавшихся валютного стандарта, а также мер и весов в целом.

В 1869 г. Мексика отказалась от выпуска монет номиналом в 8 реалов, составлявших основу экспорта серебра. К этому времени песо уже стало официальным названием валюты, придя на смену имперскому реалу. Новые монеты хоть и сохранили прежние характеристики веса и пробы серебра, но слегка уменьшились в диаметре и приобрели новое оформление, что вызывало неодобрение и отторжение, особенно в Китае, где отказались принимать песо с наценкой. Раньше мексиканская монета оценивалась на Международной бирже на 8% дороже номинальной стоимости, что давало существенное

---

<sup>1</sup> Monetary // The Chicago Daily Tribune. 1873. 27 of June. P. 6.



преимущество перед другими валютами, теперь же ему добавляли не более 4% стоимости<sup>2</sup>.

Об убытках, вызванных снижением спроса на песо, мексиканская пресса заговорила уже в следующем 1870 г. На протяжении двух лет вопрос находился в подвешенном состоянии, и в конце 1872 г. был вынесен на рассмотрение в Конгресс. Речь шла в том числе об отмене реформы песо, поскольку она вызывала неудобства среди населения страны и приводила к убыткам в международной торговле. Были приведены первые приблизительные цифры потерь – до 1 млн песо в год<sup>3</sup>.

О том, что новая монета получила признание на Востоке, не говорилось, однако в январе 1873 г. в североамериканской газете “National Republican”<sup>4</sup> появилась новость о том, что власти Поднебесной издали указ о принятии новых песо, в феврале она была коротко отражена в мексиканской газете “El Siglo diez y nueve”<sup>5</sup>. Лишь в апреле в издании “El Pájaro verde” был подробно расписан процесс проверки и одобрения мексиканской монеты<sup>6</sup>. Песо признали легальной валютой для использования на территории Китая, но оценили дешевле дореформенных 8 реалов.

В это время на повестке дня возник Торговый доллар США. Инициатива создания специальной валюты для экспорта была предложена в 1872 г. [Waltersdorf 1933, p. 17], а в следующем году началось производство новых серебряных денег. В марте 1873 г. в нью-йоркских газетах появились статьи о новых монетах<sup>7</sup>, которые должны составить конкуренцию мексиканскому песо. В прессе доминировала точка зрения о монополии песо на азиатском рынке, упоминалась и принципиальность Китая, не жаловавшего никаких денег, кроме старых реалов. Именно на удешевлении нового песо и пытались сыграть североамериканские экономисты. Торговый доллар имел схожие с песо характеристики и даже на 1% превосходил его по внутренней стоимости, также он был сильно схож внешне с «орлиным песо», что давало ему еще одно преимущество<sup>8</sup>.

29 мая 1873 г. состоялась внеочередная сессия Конгресса Мексики, на которой было вынесено решение о возобновлении чеканки монет старого образца при сохранении новой десятичной системы<sup>9</sup>. Речь

---

<sup>2</sup> La nueva moneda // El Siglo diez y nueve. 1870. 19 de Mayo. P. 1.

<sup>3</sup> Crónica parlamentaria // Ibid. 1872. 26 de Septiembre. P. 1.

<sup>4</sup> China and Japan // National Republican. 1873. 16 of January. P. 1.

<sup>5</sup> La moneda mexicana en China // El Siglo diez y nueve. 1873. 14 de Febrero. P. 3.

<sup>6</sup> Los pesos mexicanos en China // El Pájaro verde. 1873. 14 de Abril. P. 32.

<sup>7</sup> The new silver coinage // New-York Herald. 1873. 10 of March. P. 8; Reorganization of the coinage // New-York daily tribune. 1873. 31 of March. P. 4.

<sup>8</sup> The Bloomfield times. 1873. 8 of April. P. 4.

<sup>9</sup> Crónica parlamentaria // El Monitor republicano. 1873. 30 de Mayo. P. 4.

шла только о 8 реалах, которые предназначались для экспорта. Мексиканские газеты разной политической и идейной направленности сходились во мнении о правильности принятого решения<sup>10</sup>. Озвученные в парламенте потери в экспорте, оценивавшиеся в 3,5 млн песо, неоднократно приводились в качестве аргумента в пользу продления чеканки старых монет<sup>11</sup>.

Любопытным является один факт: несмотря на то что в мексиканской прессе упоминание о Торговом долларе появилось лишь в начале июля того же года<sup>12</sup>, т. е. с начала его производства [Garnett 1917, p. 93], пресса США уже с середины июня запестрила публикациями о том, что мексиканцы в спешке приняли новый закон для укрепления своей валюты на фоне появления нового доллара. В 20-х числах июня вышло несколько статей, главной идеей которых было то, что их южные соседи были напуганы появлением Торгового доллара<sup>13</sup>. Некоторые издания даже писали о том, что мексиканцы узнали о долларе из майской статьи американского журналиста, которая разошлась огромным тиражом и была даже переведена на испанский язык<sup>14</sup>. Тем не менее в мексиканской прессе эта тема отражения не нашла.

В последующие месяцы с обеих сторон ситуация вокруг экспорта рассматривалась в рамках конкурентной борьбы двух валют: доллара и песо, причем каждая из сторон стремилась указать на преимущество своих денег. Пресса США признавала, что Торговый доллар пока не пользовался спросом на Востоке, главным образом в Китае, который был известен своей привередливостью, но в перспективе новая монета должна была затмить старое и новое песо<sup>15</sup>. Мексиканские газеты же, признавая конкуренцию с долларом, уповали на возвращение в оборот монет старого типа, которые вновь стали охотно приниматься в Поднебесной<sup>16</sup>.

Не секрет, что США для торговли в Азии закупали серебряные монеты у Мексики, что подтверждали мексиканцы, называя ежегодный объем экспорта в Сан-Франциско порядка полумиллиона песо<sup>17</sup>, и сами Соединенные Штаты<sup>18</sup>. И если такая практика была вполне ле-

<sup>10</sup> Например: Pesos del águila // Ibid. 1873. 31 de Mayo. P. 3; "A última hora" // El Minero mexicano. 1873. 5 de Junio. P. 7.

<sup>11</sup> Например: \$ 3.500.000 // El Eco de ambos mundos, 1873. 1 de Junio. P. 3.

<sup>12</sup> La nueva moneda americana // La Iberia. 1873. 9 de Julio. P. 1.

<sup>13</sup> Например: General items // Gold Hill daily news. 1873. 27 of June. P. 4; The trade dollar // National Republican. 1873. 28 of June. P. 1.

<sup>14</sup> The New Silver Trade Dollar... // New-York Herald. 1873. 26 of June. P. 3.

<sup>15</sup> New Orleans as a specie centre // New Orleans Republican. 1873. 16 of October. P. 4.

<sup>16</sup> El peso de tráfico de Estados Unidos... // El Minero mexicano. 1873. 7 de Agosto. P. 5.

<sup>17</sup> Moneda mexicana // La Iberia. 1873. 18 de Mayo. P. 3.

<sup>18</sup> The Trade dollar // Gold Hill daily news. 1873. 10 of November. P. 4.

гальной, то вот подделка мексиканского песо определенно была незаконной.

В начале декабря в одном выпуске консервативной газеты “La Nacion”, отличавшейся антиштатовскими настроениями, появилась информация о том, что США якобы чеканят на своем монетном дворе мексиканские песо под именем «Торговый доллар». Вскоре эту новость подхватила другая консервативная газета “El Continental”. Их возмутило то, что другое государство наглым образом копирует мексиканские деньги, а правительство не поднимает этот вопрос на обсуждение.

Когда этот слух дошел до органов власти, государственная газета “El Diario oficial” поспешила опровергнуть слухи о подделке песо за границей, заявив, что Торговый доллар на самом деле не является копией песо, а лишь соответствует ему по характеристикам. Чуть позже либеральное издание “La Revista universal” осудило обе газеты, распространявшие клевету на США<sup>19</sup>, а затем об этой ситуации написала мексиканская англоязычная газета “Two republics”<sup>20</sup>. Судя по всему, в Соединенных Штатах так и не узнали об этой истории, во всяком случае, отражения в местной прессе она не получила.

Так или иначе, Торговый доллар поступил на азиатский рынок. В начале декабря в газетах США торжественно заявили о том, что новая монета была официально принята к обращению в Поднебесной<sup>21</sup>, а это значило непреходящий успех сего предприятия.

Последующие годы оказались прибыльными для США: несмотря на падение стоимости серебра, азиатские партнеры охотно принимали Торговый доллар, и объемы его чеканки росли [Garnett 1917, p. 94]. В прессе этот период характеризовался положительной оценкой новой валюты в США<sup>22</sup> и опасениями в Мексике, поскольку их песо отодвигалось на второй план<sup>23</sup>.

Однако уже в 1876 г. очередное падение цен на серебро привело к тому, что экспорт Торгового доллара стал невыгоден, а его стоимость опустилась ниже золотого и даже бумажного доллара – greenbucks [Weinstein 1967, p. 325]. Высокие объемы чеканки и возвращение монет назад из Азии привели к широкому использованию этих монет внутри страны.

США столкнулись с законодательной коллизией: с одной стороны, Торговый доллар был законной валютой, выпущенной согласно акту

---

<sup>19</sup> La moneda de tráfico... // La Revista universal. 1873. 9 de Diciembre. P. 3; Otra vez la moneda de tráfico // Idem. 1873. 12 de Diciembre. P. 4.

<sup>20</sup> American money again // The Two republics. 1873. 14 of December. P. 3.

<sup>21</sup> The Trade dollar // Gold Hill daily news. 1873. 19 of December. P. 4.

<sup>22</sup> Trade dollar // Watertown republican. 1874. 30 of December. P. 3.

<sup>23</sup> Например: El peso mexicano en California // La Voz de México. 1874. 29 de enero. P. 3.

1873 г.<sup>24</sup>, с другой – эта монета не соответствовала денежному стандарту страны, а следовательно, могла оцениваться лишь по стоимости металла в ней [Waltersdorf 1933, p. 19]. Пресса стала пестрить сообщениями от недовольных граждан, которые пытались расплатиться Торговыми долларами<sup>25</sup>, но их отказывались принимать дорожные цены металла, которая составляла от 90 до 95 центов<sup>26</sup>.

К концу 1870-х гг. власти стали избавляться от этих монет, и их чеканка со временем прекратилась. В начале 1880-х гг. в прессе стало появляться мнение о том, что Торговый доллар – это ошибка, это ненастоящая монета, которая никогда не имела легального статуса внутри страны<sup>27</sup>. Проблема легальности принятия закона о Торговом долларе и его дальнейшего запрета в дальнейшем получила в историографии название “Crime of 1873” [Weinstein 1967, p. 307].

Мексиканская пресса, как испано-, так и англоязычная, не обходила стороной вопрос валюты-конкурента и отмечала провальные стороны чеканки Торгового доллара. Упомянулось о его удешевлении по отношению к легальной валюте<sup>28</sup> и о том, что его успех на восточном рынке был кратковременным<sup>29</sup>.

Окончательно Торговый доллар был лишен статуса легальной валюты в 1887 г. [Piatt 1904, p. 331], тогда же он снова попал под внимание прессы обеих стран. В США акцент с несправедливости сместился в сторону того, что это был эксперимент<sup>30</sup>, причем удачный, с точки зрения внешней торговли, поскольку свою главную задачу он выполнял<sup>31</sup>. Появлялись статьи в духе «Зачем был нужен Торговый доллар?»<sup>32</sup>, где его предназначение объяснялось именно интересами азиатской торговли. Мексиканские газеты же утверждали о невысокой эффективности этого проекта<sup>33</sup>, и мнение о доминировании их валюты вновь возобладало.

<sup>24</sup> Mexican dollars legal tender in the United States // The Two republics. 1877. 15 of December. P. 6.

<sup>25</sup> The trade dollar // New York herald. 1878. 30 of January. P. 8.

<sup>26</sup> Financial and commercial // The New Orleans democrat. 1878. 14 of January. P. 9.

<sup>27</sup> The national currency // New York tribune. 1881. 5 of December. P. 2; “A disgraced government” // New York dispatch. 1883. 1 of July. P. 4.

<sup>28</sup> El valor de la moneda // El Republicano. 1880. 11 de marzo. P. 3.

<sup>29</sup> Commercial review // The Two republics. 1885. 27 of October. P. 4.

<sup>30</sup> Redemption of Trade Dollars // New Haven daily morning journal and courier. 1887. 27 of August. P. 7.

<sup>31</sup> Finance and commerce // Memphis daily appeal. 1887. 10 of July. P. 15.

<sup>32</sup> Why “Trade” dollars were minted // Abbeville press and banner. 1888. 7 of November. P. 8.

<sup>33</sup> Una cuestión grave // El Tiempo. 1888. 21 de noviembre. P. 2.

Твердая позиция в отношении песо сохранялась в мексиканской прессе и в последующие годы. Повторялась мысль о том, что в Азии, особенно в Китае, мексиканская монета остается валютой номер один<sup>34</sup>, а другие валюты-подражания, такие как Торговый доллар США, британские и французские торговые валюты не могли соперничать с ней<sup>35</sup>. Это мнение транслировалось и в англоязычном издании “The Two republics”, отмечавшем закоренелость финансовых привычек Китая<sup>36</sup>.

Пресса США в целом разделяла мнение о доминирующей роли песо на Востоке, однако, как конкурирующая сторона, стремилась выявить причины и условия такого расклада событий<sup>37</sup>.

В 1900-х гг. ситуация вокруг песо стала больше привлекать внимание североамериканской прессы. Мексика готовилась к принятию золотого стандарта и ограничению поставок серебра на фоне очередного падения его стоимости. Последствия принятия соответствующего закона были рассмотрены обеими сторонами<sup>38</sup>, они признавали, что мексиканская валюта все еще держится на плаву благодаря активному спросу в Китае<sup>39</sup>.

Несмотря на неблагоприятную ситуацию, складывавшуюся для песо в начале века, валюта оставалась средством обмена на Востоке благодаря его непоколебимому авторитету и нежеланию Китая принимать золотой денежный стандарт. Экономист А. Пиатт давал неблагоприятный прогноз для мексиканской валюты, указывая на снижение мировой стоимости серебра [Piatt 1904, p. 350–353]. Приведенная им статистика свидетельствовала о снижении доли отчеканенных монет в экспорте страны, однако речь не шла о сокращении поставок серебра в слитках [Piatt 1904, p. 355]. Тем не менее устойчивость валютного рынка постепенно терялась, а с началом 1910-х гг. Мексика утратила лидирующие позиции в связи с началом Революции, которая привела к приостановке денежного производства [Moreno y Gutiérrez 2012, p. 34–35].

Подводя итоги, можно заявить, что ситуация на валютном рынке освещалась обеими странами достаточно активно. Безусловно, доминировала риторика обостряющейся конкуренции между долларом и песо, где Торговый доллар – это новый игрок на рынке, которому предстояло выиграть в соревновании со старой проверенной валю-

---

<sup>34</sup> El peso mexicano y la depreciación de la plata // El siglo diez y nueve. 1892. 9 de septiembre. P. 2.

<sup>35</sup> Los pesos mexicanos // El Tiempo. 1894. 2 de mayo. P. 2.

<sup>36</sup> Mexican dollars // The Two republics. 1895. 9 of January. P. 8.

<sup>37</sup> Why Mexican silver dollars are in demand the world over // The White Pine news. 1894. 5 of May. P. 1.

<sup>38</sup> Mexico on the gold basis // The San Francisco call. 1905. 5 of May. P. 8.

<sup>39</sup> El peso mexicano // El Contemporaneo. 1906. 8 de febrero. P. 4.

той – серебряным «орлиным песо». Обе стороны достаточно объективно оценивали роль песо на азиатском рынке, а также экономический консерватизм Китая, не желавшего принимать монеты нового образца.

В отношении Торгового доллара наблюдается следующая динамика: поначалу его влияние признавали обе стороны, однако с началом кризиса ситуация изменилась. Мексиканская пресса стала отвергать значимость доллара, в то время как в США доминировало мнение о выгодности экспорта. Правда, вскоре некоторые североамериканские издания изменили свое отношение к валюте – ее называли «нелегальной», а сам эксперимент не совсем удачным. Время показало, что, несмотря на непродолжительный успех новых денег, они не смогли выстоять в конкуренции с проверенной мексиканской валютой, что в итоге признавали и мексиканские, и североамериканские газеты.

Отдельно следует выделить позицию англоязычных мексиканских изданий. С одной стороны, они выражали интересы США в денежной гонке, с другой – газеты не преподносили мнения, отличного от другой мексиканской прессы, а отношение к США выразилось, по сути, лишь в словах “our trade dollar”<sup>40</sup>.

### Литература

- Cano Borrego 2019 – *Cano Borrego P.D.* El cambio en el sistema monetario de Japón y el peso mexicano en un expediente del Archivo Histórico Nacional de España de 1871 // *México y la Cuenca del Pacífico*. 2019. Vol. 8, núm. 24. P. 119–139.
- Drake 1991 – *Drake P.J.* Southeast Asian monies and the problem of a common measure, with particular reference to the nineteenth century // *Asia-Pacific Economic History Review*. 1991. Vol. 31. P. 90–96.
- Garnett 1917 – *Garnett P.* The History of the Trade Dollar // *The American Economic Review*. 1917. Mar. Vol. 7. No. 1. P. 91–97.
- Moreno y Gutiérrez 2012 – *Moreno y Gutiérrez F.J.* Sistema Monetario Mexicano: Tesis doctoral de derecho. Ciudad de México, Universidad Panamericana, Facultad de Derecho, 2012. 402 p.
- Piatt 1904 – *Piatt Andrew A.* The End of the Mexican Dollar // *The Quarterly Journal of Economics*. 1904. May. Vol. 18. No. 3. P. 321–356.
- Riguzzi 2002 – *Riguzzi P.* Las relaciones de México con Estados Unidos, 1878–1888: apertura económica y políticas de seguridad // *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*. 2002. Vol. 39. Iss. 1. P. 299–322.
- Waltersdorf 1933 – *Waltersdorf M.C.* The American trade dollar // *Social Science*. 1933. Vol. 8. No. 1. P. 17–23.
- Weinstein 1967 – *Weinstein A.* Was There a “Crime of 1873”? The Case of the Demonetized Dollar // *The Journal of American History*. 1967. Vol. 54. No. 2. P. 307–326.

<sup>40</sup> Mexican dollars // *The Two republics*. 1895. 9 of January. P. 8.

УДК 930(7)  
ББК 63.1(7)

*Д.И. Сидоренко*

Новые источники по истории  
Центральной Америки XX в. в российских архивах  
(на примере отражения забастовки 1924 г.  
в Пуэрто-Барриос, Гватемала, в архиве Коминтерна)

Статья посвящена анализу материалов РГАСПИ из фондов архива Коминтерна, связанных с деятельностью Коммунистической партии Гватемалы за период 1920–1930-х гг. Эти документы помогают прояснить обстоятельства одной из первых рабочих забастовок в Гватемале в г. Пуэрто-Барриос в 1924 г., а также саму тактику работы Компартии Гватемалы по организации рабочего движения в стране. В преимущественно аграрном государстве коммунисты уделяли крайне малое внимание к агитации среди крестьян и почти не имели влияния среди крупнейших групп наемных работников.

*Ключевые слова:* Гватемала, Коминтерн, Компартия Гватемалы, социальная борьба, забастовочное движение

Одна из существенных проблем отечественной латиноамериканистики заключается в ограниченном доступе к источникам по истории стран региона, даже если это касается новейшей истории. В советское время работа с первоисточниками в архивах, связанных с международными организациями, была практически невозможна, в особенности это касалось тех стран, у которых не было дипломатических отношений с Советским Союзом, как, например, Гватемалы. Тем не менее интерес к общественно-политическим процессам в странах Латинской Америки имел место и в практической внешней политике СССР, и в среде советских академических исследователей. Хотя особое внимание уделялось истории стран, в которых установились дружественные по отношению к Советскому Союзу режимы (Куба, Никарагуа), публиковались и работы, посвященные другим центральноамериканским государствам. Среди них можно отметить моногра-

фию А.И. Кубышкина «Гватемальская революция 1944–1954 гг: критика концепций буржуазной историографии США» [Кубышкин 1987], книгу очерков Э.М. Борисова «Вулканы гнева. Очерки о Гватемале» [Борисов 1988] и статьи, посвященные Гватемальской революции 1944–1954 гг. [Гришин 1988]. В советское время также переводились и издавались мемуары гватемальских политиков, например, Г. Ториэль [Ториэль 1956].

Несмотря на идущую в настоящий момент в мире «цифровую архивную революцию», большинство документов из латиноамериканских архивов все еще не оцифрованы. В этой связи оценка информативности российских архивов для изучения истории Латинской Америки становится актуальной темой, так как для отечественных историков эти материалы более доступны.

Революционные процессы начала XX в. и «борьба с коммунизмом», как важнейший фактор политической истории прошлого века, оказали существенное влияние на развитие Латинской Америки. Конкретно в Гватемале коммунистические движения начали зарождаться в начале 1920-х гг. Изучение этой проблематики имеет значение не только для истории Гватемалы, но и для истории советской внешней политики, так как Коммунистическая партия Гватемалы, основанная в 1922 г., активно взаимодействовала с Коммунистическим интернационалом, который был основан по инициативе советского правительства.

Расширение источниковой базы в 1990–2000-е гг. стало возможным в связи с открытием многих фондов в российских архивах. Например, в Российском государственном архиве социально-политической истории (РГАСПИ) хранятся документы международных организаций, таких как Коммунистический интернационал, Красный интернационал профсоюзов и т. д. Благодаря этим материалам российские историки имеют возможность работать напрямую с источниками для изучения того или иного аспекта истории страны, на которой они специализируются.

Активное изучение работы Коминтерна в Латинской Америке началось в 1990-х гг., когда исследователям стали доступны архивы этой организации. Первой крупной работой в этой области стал сборник «Коминтерн и Латинская Америка» под редакцией Н.П. Калмыкова. Исследованию связей коммунистических движений Латинской Америки и Коминтерна посвящены работы петербургских историков Л.С. Хейфеца и В.Л. Хейфеца, написанных на основе материалов архива Коминтерна из РГАСПИ. В этих исследованиях отражена проблематика взаимодействия Коминтерна с коммунистическими партиями Мексики, Венесуэлы, Аргентины, Бразилии и Кубы [Хейфец 2019].

Тем не менее не все материалы из РГАСПИ на сегодняшний день введены в научный оборот; однако и те, что уже введены, позволяют



уточнить слабоизученные вопросы истории Центральной Америки XX в., прежде всего касающиеся истории социальных движений. Интересный пример – такой эпизод истории Гватемалы, как забастовка в Пуэрто-Барриос 1924 г. Из этих источников можно не только проследить ход самой забастовки, но и сделать некоторые выводы о работе Компартии Гватемалы, основанной в 1922 г. Фонды архива Коминтерна содержат самые разнообразные источники по истории этой центральноамериканской страны, в первую очередь это отчеты, которые составляли сами гватемальские коммунисты, и циркуляры Карибского (Центральноамериканского) бюро ИККИ Коминтерна, однако сохранились и переписка между членами Компартии Гватемалы, и печатные материалы. Часть этих документов была опубликована М. Паласиосом.

Пуэрто-Барриос являлся основным портовым городом страны, располагавшимся на побережье Атлантического океана<sup>1</sup>. Летом 1924 г. здесь прошла забастовка работников Юнайтед Фрут Компани (далее – ЮФК), занимающихся погрузкой фруктов на баржи компании. Бастующие требовали 8-часового рабочего дня и повышения заработной платы, а сама стачка продлилась 27 дней [Hernández 2002]. Конфликт гватемальских рабочих и фруктовой компании не возник на пустом месте и не был чисто локальным инцидентом. Юнайтед Фрут Компани являлась американским монополистом не только в Гватемале, но и в других странах Центральной Америки, что отмечается в отчетах Компартии Гватемалы в Коминтерн<sup>2</sup>. ЮФК стала символом экономического доминирования США в Центральной Америке, с этим и связано появление пренебрежительного термина «банановая республика». О важности этой корпорации наглядно говорит ее образ, представленный в выпущенной в Советском Союзе брошюре «Народ Гватемалы и Юнайтед Фрут Компани»<sup>3</sup>, основанной на материале газеты “El Nacional”, в которой описывалось влияние компании на Гватемалу. ЮФК начала свою экспансию в стране в начале XX в. при президенте Эстраде Кабрере и установила контроль над основным портом Пуэрто-Барриос, который был построен за счет средств Гватемалы. В обмен на это американская компания обязалась достроить железную дорогу. Монополист, по мнению авторов брошюры, скрывал настоящую стоимость вывозимых через Пуэрто-Барриос фруктов с целью уклонения от уплаты налогов [Dosal 1988]. Влияние ЮФК на экономику и политику Гватемалы на протяжении десятилетий трудно переоценить.

---

<sup>1</sup> Proyecto memoria histórica archivos del Partido guatemalteco del trabajo (PGT) / Cord. M. Palacios Aragón. Guatemala, 2018. V. 1. P. 135.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Народ Гватемалы и Юнайтед Фрут Компани. М., 1954. 52 с.

Описания забастовки в Пуэрто-Барриос встречаются в отчетах, которые гватемальские коммунисты составляли для различных руководящих органов Коминтерна. Первое упоминание этого события встречается в отчете от 1928 г., то есть спустя четыре года после самой забастовки. Документов, относящихся к 1924 г., очень мало, в основном это переписка активистов Компартии Гватемалы Мануэля и Франсиско Кастро с членом Исполкома Коминтерна Эдгаром Воогом, пользовавшимся псевдонимом Альфред Штинер [Хейфец 2020, с. 135]. Они затрагивали вопросы репрессий против коммунистов и оппозиции, в том числе в соседних странах, однако про забастовку в Пуэрто-Барриос нет никаких сведений, так как эта переписка велась до этого события<sup>4</sup>, но более поздние письма и телеграммы в архиве отсутствуют.

Последующие документы, связанные с Компартией Гватемалы, датируются уже 1928 г. и позднее. К VI Конгрессу Коминтерна гватемальские коммунисты подготовили отчет, в котором представили историческую справку про страну, статистические данные, информацию про печатные органы (как правительственные, так и оппозиционные), профсоюзы и забастовки. Именно тогда встречается первое описание забастовки в Пуэрто-Барриос 1924 г., на котором, судя по всему, будут основаны и все последующие упоминания этого события. Из отчета следует, что 10 тыс. рабочих, занимавшихся погрузкой фруктов на корабли, принадлежавшие Юнайтед Фрут Компани, бастовали почти месяц, требуя повышения зарплаты и 8-часового рабочего дня. Забастовка была подавлена войсками, а лидеры были арестованы<sup>5</sup>. Численность бастующих является уникальной информацией, которая не встречается в существующей историографии.

Несмотря на то что документов за 1924 г., которые могли бы прояснить роль Компартии Гватемалы в организации и проведении забастовки, обнаружено не было, можно сделать определенные выводы, основываясь на более поздних документах. Во-первых, в том же отчете для VI Конгресса Коминтерна упоминаются численность членов Компартии и существующие местные организации: всего активистов партии было 51 человек, ячейки существовали в городе Гватемала, Кецальтенанго и т. д., в Пуэрто-Барриос, хотя это был портовый город, не было представителей Компартии<sup>6</sup>. Во-вторых, в том же Пуэрто-Барриос в 1923 г. прошла первая забастовка сельскохозяйственных наемных работников Юнайтед Фрут Компани [Dosal 1993], однако ни в одном отчете она не упоминается, скорее всего, гвате-

---

<sup>4</sup> Proyecto memoria histórica archivos del Partido guatemalteco del trabajo (PGT)... Vol. 1. P. 1-37.

<sup>5</sup> Ibid. P. 227.

<sup>6</sup> РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 112. Д. 3. Л. 17.

мальские коммунисты, не имея людей «на месте», просто про нее не знали. Также в отчете Карибского бюро Коминтерна от 17 мая 1932 г. приводится критика работы Компартии Гватемалы: «Партия не вела достаточной массовой работы, не занималась организацией повседневной борьбы рабочих и крестьян»<sup>7</sup>. Тем не менее в тех же отчетах гватемальские коммунисты упоминают об организованных ими забастовках, некоторые, по их словам, даже «привели к победе»<sup>8</sup>, правда, в чем именно «победа» заключалась, изложено не было, тем не менее ни одно из рабочих выступлений, к которым имела отношение Компартия Гватемалы, не могло сравниться по масштабам с забастовкой в Пуэрто-Барриос 1924 г., так как о них даже нет упоминаний в работах современных академических исследователей.

Благодаря источникам из российских архивов можно не только уточнить уже имеющиеся данные о некоторых событиях из истории Центральной Америки, но и сделать определенные выводы о работе структур, входящих в Коминтерн, чьи документы, пусть и не в полном объеме, сохранились. Несмотря на то что документов, синхронных забастовке в Пуэрто-Барриос, в РГАСПИ не выявлено, все равно есть возможность узнать о ходе данного события и даже оценить эффективность работы Компартии Гватемалы, которая и составляла отчеты, включающие упоминания забастовки, при этом в ней не участвуя. Гватемальские коммунисты, следуя общей установке, доминировавшей в марксизме в ту эпоху, уделяли основное внимание рабочему классу, хотя Гватемала первой половины XX в. была прежде всего аграрной страной. Такая стратегия, по мнению вышестоящих органов Коминтерна, привела к тому, что Компартия Гватемалы не справлялась со своей задачей по организации борьбы беднейших слоев населения с правительственным режимом.

### Литература

- Борисов 1988 – *Борисов Э.М.* Вулканы Гнева. Очерки о Гватемале. М.: Мысль, 1988. 212 с.
- Гришин 1988 – *Гришин В.Н.* Массовые организации трудящихся в революции 1944–1954 гг. в Гватемале // Латинская Америка: рабочий класс в условиях революционной ситуации и переходного периода. М., 1988. С. 86–97.
- Кубышкин 1987 – *Кубышкин А.И.* Гватемальская революция 1944–1954 годов: Критика концепций буржуазной историографии США. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1987. 143 с.

---

<sup>7</sup> Там же. Д. 1. Л. 9.

<sup>8</sup> Proyecto memoria histórica archivos del Partido guatemalteco del trabajo (PGT)... Vol. 1. P. 403.

- Ториэльо 1956 – *Ториэльо Г.* Битва за Гватемалу. М.: Иностранная литература, 1956. 300 с.
- Хейфец 2019 – *Хейфец В.Л., Хейфец Л.С.* Коминтерн и Латинская Америка: люди, структуры, решения. М.: РОССПЭН, 2019. 757 с.
- Хейфец 2020 – *Хейфец В.Л., Хейфец Л.С.* Латинская Америка в орбите мировой революции. М.: РОССПЭН, 2020. 759 с.
- Dosal 1988 – *Dosal P.J.* The Political Economy of Guatemalan Industrialization, 1871–1948: The Career of Carlos P. Novella // *The Hispanic American Historical Review*. 1988. Vol. 58. No. 2. P. 321–358.
- Dosal 1993 – *Dosal P.J.* Doing Business with the Dictators: A Political History of United Fruit in Guatemala, 1899–1944. Wilmington, 1993. 257 p.
- Hernández 2002 – *Hernández B.L.* Bananas, Ports, and Railroads: A Historiographical Essay on the United Fruit Company in Guatemala, 1901–1944 // *Ex Post Facto*. 2002. Vol. IX. P. 122–134.

# Репрезентации настоящего и конструирование нарративов

УДК 070:82-2(470)

ББК 76.0+83.3(2)

*Е.А. Жигалова*

## Политическая сатира в пьесе И.И. Колышко «Поле брани»

Статья посвящена исследованию политической сатиры в сценарии пьесы публициста и драматурга И.И. Колышко «Поле брани». Автор выявляет политический контекст в пьесе, проводит анализ реакции общественности на основе отзывов и рецензий в периодической печати. Автор приходит к выводу о том, что пьеса И.И. Колышко «Поле брани» не является важной вехой в развитии театрального искусства, однако является таковой для развития общественного мнения. Несмотря на отсутствие высокой художественной ценности и очевидного сходства героев с реальными личностями, пьеса вызвала большой отклик у публики. Общественность начинает вовлекаться в политические события, анализировать и осмысливать их.

*Ключевые слова:* И.И. Колышко, А.И. Гучков, Александринский театр, общественное мнение, периодическая печать

В 1908 г. была опубликована пьеса публициста и драматурга И.И. Колышко «Большой человек», где отображалась среда политических деятелей конца XIX – начала XX в. Сходство главного героя с председателем Совета министров С.Ю. Витте обеспечило пьесе широкую популярность и позволило проложить путь на сцену следующей пьесе – «Поле брани»: «...успех обеспечивало уже одно мое имя»<sup>1</sup>. Как и первая пьеса, «Поле брани» не обладала высокой художественной ценностью, из-за чего ее постановкой была недовольна публика императорских театров: «пьеса недостойна образцовой

---

© Жигалова Е.А., 2024

<sup>1</sup> *Колышко И.И.* Великий распад: воспоминания. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 282.

сцены»<sup>2</sup>. Подобного рода пьесы в связи с упадком театральной драмы в начале XX в. начали проникать на сцену и пользоваться популярностью [Сагинадзе 2017, с. 148].

Автором пьесы выступил бывший чиновник И.И. Колышко (1861–1938), занимавший на протяжении долгого времени должность секретаря С.Ю. Витте. После отставки Колышко продолжил заниматься публицистической деятельностью, а также начал писать драматургические произведения, отражающие политические процессы конца XIX – начала XX в.

Из-за цензурных затруднений и трений пьеса «Поле брани» была поставлена лишь в ноябре 1910 г., хотя, по свидетельству автора, была написана еще в августе 1909 г.<sup>3</sup> (с. 67). Разрешение о постановке было объявлено автору министром царского двора<sup>4</sup>. Для власти постановка подобного рода пьесы на сцене императорского театра была выгодна, так как в произведении изображалась среда общественных деятелей, членов государственных партий с отрицательной стороны.

И.И. Колышко в обеих пьесах описывает постреволюционную эпоху – время «перерождения народа» и «вспышки народного сознания» (с. 45). В центре сюжета новой пьесы – разгар избирательной борьбы, все разновидности политических партий начала XX в.: от крайних правых, преследовавших цель остановить волнения в рабочей среде, до крайних левых, добивавшихся широких свобод. Автор ставил целью изобразить коллизию между абстрактными избранниками народа, «расхитившими свободу» (с. 63), между «удачниками и неудачниками», стремившимися построить в Российской империи парламентаризм (с. 63). И.И. Колышко не указывал, какую фигуру политической жизни он изобразил в главном герое, однако, по его же свидетельству, общественность в нем узнала политического и государственного деятеля, лидера партии «Союз 17 октября» А.И. Гучкова<sup>5</sup>.

Согласно сюжету пьесы, главное действующее лицо имеет незнатное происхождение:

Я выбрал героя моей пьесы Силкина из среды, наиболее поддающейся эволюции, наиболее годной для формирования типа полу-чиновника, полупубличного деятеля – сферы торгово-промышленной (с. 63).

---

<sup>2</sup> Александринская каша // Петербургская газета. 1910. 23 декабря. № 352.

<sup>3</sup> *Колышко И.И.* Поле брани. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1911. 144 с. Здесь и далее отсылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.

<sup>4</sup> *Колышко И.И.* Великий распад... С. 284.

<sup>5</sup> Там же.

И.И. Кольшко считал, что буржуазный слой – промежуточный между бюрократическим и интеллигенцией, и в отличие от них он обладает «живой фантазией, смелостью хотения и связью с народом» (с. 64). Автор приписал герою московское происхождение, что было сделано намеренно, так как Москва – рубеж между «Европой и Азией, между приказным и правовым строем» (с. 64). Москва, по мнению автора, то место, где петербургская бюрократия «...не в первый раз черпает соки для обновления» (с. 63).

Происхождение главного героя соответствовало происхождению А.И. Гучкова. Лидер партии «Союз 17 октября» происходил из купеческой семьи. Его прадед, Федор Алексеевич, из крепостных крестьян Малоярославецкого уезда Калужской губернии, накопив денег, выкупил на волю себя, свою семью и в 1789 г. основал собственное ткацкое предприятие [Сенин 1993, с. 69]. Его наследники успешно продолжали семейное дело, постепенно Гучковы стали известны в русском коммерческом мире [Сенин 1993, с. 69].

Фрол Силкин выступает в пьесе лидером «умеренных прогрессистов», что тоже может указывать на его сходство с А.И. Гучковым, который в начале XX в. находился на правом фланге либерального движения, и его оппозиционность была весьма умеренной [Сенин 1993, с. 69].

Как уже ранее было отмечено, в «Поле брани» фигурируют представители различных политических общественных течений: Корчагин и Пыжиков – представители крайне правого движения, черносотенства, Леонтьев – представитель социал-демократической партии, пасынок Фрола Силкина, Сергей – представитель партии социалистов-революционеров. Представители партий в пьесе имели различное видение того, какова должна быть постреволюционная власть: кто-то считал, что она должна быть твердой, кто-то заявлял, что она должна быть дееспособной и лояльной, кто-то был убежден, что власть должна одной рукой удерживать, другой к прогрессу толкать (с. 4–5). Главный герой считал, что власть должна совмещать в себе вышеуказанные характеристики, представлять собой середину между «реальной политикой, кулаком и личностью» (с. 6).

Главный герой хочет добиться высот, сделать политическую карьеру, баллотируется в члены Государственной думы. Программа будущих преобразований, представленная Фролом Силкиным, включала в себя свободу и просвещение. Силкин уверяет общественность, что он сможет решить насущные проблемы мирно, без кровопролития.

Для того чтобы добиться желаемого высокого положения, он не останавливается ни перед чем: женится на знатной богатой вдове Дарье Корчагиной, окружает себя представителями правых и левых течений, «льстит и угодничает перед теми и другими»<sup>6</sup>. Сталкивая

<sup>6</sup> Поле брани // Обозрение театров. 1911. 14 янв. № 1290.

противников между собой, Фрол Силкин стремится к их устранению: «пожрут друг друга хищные звери и останется стадо покорных воле пастуха домашних животных» (с. 30). Главный герой стремится добиться своих целей, используя других:

Вам значит хочется, чтобы мы усилили ваш блок и добились правых? Вы хотите нашими руками каштаны из огня таскать (с. 45).

Подобная тактика действий и неискренность главного героя вызывает у персонажей пьесы презрительное отношение, недоверие. Общественность считает, что Фрол Силкин, как народный вождь, должен нести откровение, показывать свое настоящее лицо, а он лишь «подымает ненависть, страх, пошлость, занимается лишь мышеловками» (с. 30). Фрол Мартынович намеренно создает хаос, сталкивает между собой противников, чтобы потом «из хаоса поднять точку опоры» (с. 31). Главный герой преследует цель стать влиятельным, добраться до портфеля министра, однако на своем пути он совершает безнравственные поступки, намеренно создавая мнимые препятствия, чтобы показаться всесильным. Сам Силкин считает, что у него нет иного выхода и ему приходится поступать именно так с помощью нечестных методов.

Главный герой стремился «закупорить русскую жизнь» (с. 17), подчинив правые и левые партии. Самостоятельно создав новую «буферную» партию «Амуровскую», он рассчитывал «...одним махом отделаться от правых крикунов» (с. 30). Подобное действие главного героя предполагало прочное укрепление единоличного влияния:

...на самом деле, единый Фрол... все узнают кто настоящий лидер всех партий... кто прокламации составляет, платформы строит, выборы налаживает? Кто стер главу змея? Россию кто прибрал? Узнают и поклонятся Ферафонту... и памятник нерукотворный соорудят (с. 30).

Подобная репутация главного героя соотносилась с репутацией в обществе А.И. Гучкова по замечанию современников, «Гучков остался в памяти думским воротилою, мастером думской политической кухни» [Федоров 2002, с. 64].

И.И. Колышко характеризовал своего героя так:

Насколько в «Большом человеке» Ишимов прямолинеен, выпукл, красочен и сам как бы лезет на сцену, настолько Силкин – спирален, шероховат, увертлив, склизок, пестр и стремится соскользнуть с подмостков (с. 64).

Когда перед героем возникают трудности принятия непростого решения, он «трусливо свертывает хвост» (с. 64). Автор описывает



Фрола Силкина не имеющим определенного лица и характера: «...не трус и не храбрец, не подлец и не честный, не глупый и не умный, не искренний и не фальшивый» (с. 64). Главный герой не двулик, как В.А. Ишимов, а трехлик, третья сторона которого – «политическое фонфаронство» (с. 64), которое заключается в хвастливом выставлении напоказ мнимых достоинств.

Персонажи, как и в предыдущем произведении И.И. Колышко, борются за власть, преобладание и влияние, агитируют общественность против друг друга:

...не было еще на свете такой лжи, такого притворства, как ваше... Кондрашеву не дают спать лавры Силкина и потому он за новую партию. Спешневу в ней места нет и потому он против. У вас столько партий, сколько кандидатов на лидерство... это такая свистопляска... (с. 50)

В стремлении к устранению конкурентов деятелями партий применяются самые грязные методы: «Всюду ложь, махинации, все друг друга обманывают» (с. 44). Персонажи стремятся к политическому лидерству не потому, что желают добиться благополучия народа, а для собственного материального достатка:

Вы ему [народу] навязали хлыстовство – вашим преступным равнодушием к его душе, вашей грызней, развратом... вы ищете выигрышного билета, народ наш Бога ищет (с. 51).

И.И. Колышко именно таким образом представлял себе борьбу в Думе, которая, по его же свидетельству, была «борьбою не за народное благо, не за крепость русской государственности, а за благо личное, за власть»<sup>7</sup>.

Кульминационный акт пьесы – третий, где происходит заседание представителей политических партий. В обсуждениях конфликтующими затрагивается множество проблем, одна из ключевых – дальнейшая судьба народа. Общественность выражает мысль о том, что представители политических партий стремятся сделать русскую нацию безличной: «создать из человечества гречневую кашу» (с. 33), которая будет сидеть «смирно, не шелохнувшись, оставшись рабами ложки и горшка» (с. 33). Автор считает, что нужно прекратить обезличивание нации, и начать процесс индивидуализации, «сбросить шелуху безличной культуры» (с. 53).

Кроме того, в полемике высказывается мнение о безуспешности революции как в среде верхов – бюрократии (что мы можем также проследить в пьесе «Большой человек»), так и со стороны низов –

<sup>7</sup> Колышко И.И. Великий распад... С. 198.

выборной бюрократии (изображенной в «Поле брани»). Герои «Поля брани», «по внешности не имеющие ничего общего с героями предыдущей [Большой человек], являются их логическим продолжением» (с. 63). С точки зрения автора, изменение внешних условий не изменило внутренних черт эгоизма, карьеризма, подхалимства: «Разве не пожираете вы друг друга с эсерами, синдикалистами, максималистами и проч.» (с. 33). И.И. Колышко считает, что «власть причастна к общей вине», а именно виновна в безуспешности революции и народных волнениях, о чем он говорит устами одного из героев пьесы (с. 48). Автор убежден, что распри и конфликты мешают развиваться высшей власти: «...тупость заражает высшее правительство» (с. 51).

Социал-демократическая партия подвергается резкой критике в пьесе. Общество в лице Жоржа Кирова и Сергея Корчагина критикует марксизм и социализм – идейные основы партии. Представители этого течения утверждают, что марксизм предполагает всеобщее равенство и принудительную силу государства, однако общественности кажутся подобные тезисы неправдоподобными, так как, согласно их точке зрения, это означает лишь нежелание дать рабочим способность управлять производством и обменом (с. 34). Сергей Корчагин считает, что представители социал-демократической партии «на костях, на крови народа устраивают карьеры, за взвинченные массы прячутся» (с. 36). Он убежден, что теории марксизма и социализма «бесплодны и холодны» (с. 36), «могильной плитой задавили юную душу нации» (с. 36).

Жорж Киров, не принадлежавший ни к одной из партий, считает социализм – «аферой реакции» (с. 34). Главная претензия заключается в том, что социализм не привносит ничего качественно нового в жизнь общества, лишь давая ранее установленным институтам новые названия: «Под видом борьбы классов не стараетесь ли вы восстановить уничтоженную революцией борьбу сословий? Не выдвигаете ли вы над массами единые организации и воли, столь же деспотические, как и средневековый феодализм? На место ненавистных корпораций, не поставили ли вы излюбленные вами синдикаты? Не работаете ли вы, наконец, над возрождением аристократии, родоначальниками которой будут разные рабочие старосты, члены союзов, комитетов, лидеры фракций и проч.?» (с. 34)

Пьеса «Поле брани» не была принята общественностью так же восторженно, как «Большой человек». В прессе отмечалось:

В Петербурге пьеса И. Колышко не понравилась... Четыре акта, четыре скуки, четыре терпения<sup>8</sup>, Все отнеслись с презрением к пьесе г. Колышко «Поле брани»<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Дий Одинокий. Дневник театрала // Голос Москвы. 1910. 15 дек. № 289.

<sup>9</sup> Там же. 18 дек. № 292.

Публицист московского издания отмечал: «г. Колышко создал нелепость»<sup>10</sup>. Московская публика высказывалась о недопустимости постановки подобного характера пьесы на сцене Императорского театра, а публика провинциальных театров была рада, что «Поле брани» не было поставлено на сцене в их городе:

К нам он не приехал, и слава Богу... это не пьеса, а черт знает что: правые, центр, левые, декаденты, народники, все смешано в одну кучу, какой-то хаос, бездарный и скучный<sup>11</sup>.

Новую пьесу И.И. Колышко обвиняли в недостаточной художественности, что и сам автор признавал в своих мемуарах<sup>12</sup>. На страницах одного из московских изданий отмечалось: «Необычайно видеть на сцене, призванной служить драме и комедии; фарс чистой воды. Необычайно слышать в стенах Малого театра негодующее шиканье»<sup>13</sup>, «лишь у любителей дешевой карикатуры и иллюстрированного фельетона пьеса “Поле брани” могла иметь успех»<sup>14</sup>. Критик К.А. Суховых выступил против карьеры Иосифа Колышко как драматурга, так как считал, что публицист стремился создать «пьесу-сенсацию», предполагающую хороший сбор, а не талантливое художественное произведение. Согласно его точке зрения, «в театральном смысле произведения И.И. Колышко – ноль» [Кузичева 2006, с. 488].

Рецензент московского издания «Голос Москвы» считал политический элемент лишь способом сделать пьесу предметом обсуждения: «Ее следовало бы назвать проще “Для брани”»<sup>15</sup>. На страницах этого же издания утверждалось:

В политике возможны всякие комбинации, но такую однообразную пошлостью, какая представлена в пьесе г. Колышко, политика быть не может. Это – не сатира на политические нравы, даже не карикатура, это – просто растаптывание всего, что имеет какое-либо отношение к политике<sup>16</sup>.

Вместе с тем некоторые рецензенты обвиняли автора в необоснованности заявлений о политичности сюжета пьесы. И.И. Колышко считал «Поле брани» «первой русской политической пьесой», однако общественность считала таковой пьесу «Ревизор»<sup>17</sup>. Рецензент газеты «Волжские вести» Клейн не увидел в пьесе изображения точной кар-

<sup>10</sup> Дий Одинокий. Поле брани // Голос Москвы. 1910. 17 дек. № 291.

<sup>11</sup> Народин К. Поле брани // Кубанский край. 1910. 27 мая. № 118.

<sup>12</sup> Колышко И.И. Великий распад: Воспоминания... С. 284.

<sup>13</sup> Дий Одинокий. Поле брани // Голос Москвы. 1910. 17 дек. № 291.

<sup>14</sup> Дий Одинокий. Дневник театрала // Там же. 18 дек. № 292.

<sup>15</sup> Там же. 15 дек. № 289.

<sup>16</sup> Там же. 18 дек. № 292.

<sup>17</sup> Там же. 15 дек. № 289.

тины современной российской жизни, считал ее «драматическим обзором с несостоятельными претензиями на политический памфлет»<sup>18</sup>. По мнению рецензента, стремление автора «нарисовать трагикомедию общественности» осталось в области авторских замыслов<sup>19</sup>. С его точки зрения, «Поле брани» – не политический памфлет, не сатира, а «пучок отрывков публицистических статей, обеспокоенных по цензурным соображениям и кое-где украшенных самой откровенной буфонадой»<sup>20</sup>. Публицист газеты «Русское слово» считал «Поле брани» пьесой, которая показывает то, насколько «далеко до настоящей политической сатиры на сцене»<sup>21</sup>.

Так как общественность раскритиковала «Поле брани», И.И. Колышко выступил с защитительной речью на страницах газеты «Русское слово». Он утверждал, что «Поле брани» – пьеса-сатира, в меньшей степени затрагивающая правых и левых, и критикующая центр – партию «Союз 17 октября». С точки зрения автора, октябристы это «компромиссных дел мастера, авторы великой русской парламентской лжи, люди программы: и нашим, и вашим»<sup>22</sup>. Публицист считает главным достоинством пьесы – высмеивание людей компромисса, каковыми ему виделись представители партии «Союз 17 октября».

Если в предыдущей пьесе И.И. Колышко «Большой человек» общественность и критики видели конкретных политических деятелей, участвовавших в событиях, то в «Поле брани» наоборот «...каких-нибудь образов, живых и жизненных нет. Они не всегда правдивы, вероятно это колышкины персонажи»<sup>23</sup>. Автору вменялось в вину то, что его персонажи чересчур далеки от действительности и политической обстановки:

Колышко вывел на сцену ряд персонажей, безличных, как граммофоны, и напел каждому из них по публицистическому *motseau*<sup>24</sup>,

Поскоблите Свистунчиков – и вы ничего под ним не найдете, кроме актера Пантелеева, облеченного в «комические» имя и фамилию и не ведающего, что ему творить<sup>25</sup>.

На страницах «Петербургской газеты» по этому поводу писали: «Они [персонажи] глупы, мелки и смешны. Это – ходячие карикатуры, а не типы»<sup>26</sup>.

<sup>18</sup> Чужой. Поле брани. // Волжские вести. 1911. 19 янв. № 537.

<sup>19</sup> Омега. Поле брани // Петербургская газета. 1910. 26 нояб. № 325.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Театр и музыка // Русские ведомости. 1910. 17 дек.

<sup>22</sup> Театр и музыка // Русское слово. 1910. 27 дек.

<sup>23</sup> Дий Одинокий. Дневник театрала // Голос Москвы. 1910. 18 дек. № 292.

<sup>24</sup> Театральные заметки. Александринский театр // Речь. 1910. 27 нояб. № 326.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Омега. Поле брани // Петербургская газета. 1910. 26 нояб. № 325.

Некоторые представители общественности не увидели очевидно-го сходства главного героя с А.И. Гучковым. Рецензент газеты «Речь» отметил: «Подскоблите такого Фрола Мартыновича, и вы найдете под ним обыкновенного Александра Ивановича, ничуть на Фрола Мартыновича не похожего»<sup>27</sup>. Рецензент «Петербургской газеты» считал образ Силкина малоубедительным: «...автору не удалось воплотить свой замысел в живой, дышащий правдою образ»<sup>28</sup>.

Однако существуют и противоположные точки зрения. Рецензент журнала «Рампа и жизнь» Я. Львов в свою очередь считал, что главный герой списан с лидера партии октябристов, но он превратился в «неумного, смешного приказчика, наделенного всеми пороками»<sup>29</sup>. Публицист признает, что описанное в пьесе далеко от действительности: «...глубины во всем этом мало, а натяжки и выдумки много»<sup>30</sup>. Он считает, что И.И. Колышко взял это не из «действительности, а из фельетона»<sup>31</sup>.

Рецензент «Петербургской газеты» считал, что из-за увольнения И.И. Колышко с поста секретаря С.Ю. Витте после отставки последнего, автор «Поля брани»

...растерял свою наблюдательность, знание типических особенностей политических деятелей, осведомленность по части известных политических группировок и ясность собственных взглядов<sup>32</sup>.

Наибольший интерес у публики вызывал кульминационный третий акт, где изображалось заседание представителей партий. На страницах «Петербургской газеты» по этому поводу писали: «Главную приманку, конечно, составляет скандальная сцена политических деятелей, за которую режиссер г. Долинов был вызван вместе с автором»<sup>33</sup>. Изображенный в пьесе конфликт представителей партий не представлялся публике действительным изображением обсуждений в Государственной Думе: «“Поле брани” почти не задевает Государственную Думу»<sup>34</sup>.

Публицист «Петербургской газеты» взял интервью по поводу новой пьесы И.И. Колышко у выдающихся петербуржцев, влиявших на политическую обстановку. В частности, журналист опросил А.И. Гучкова – человека, с которого, по мнению некоторых предста-

<sup>27</sup> Театральные заметки. Александринский театр // Речь. 1910. 27 нояб. № 326.

<sup>28</sup> Омега. Поле брани // Петербургская газета. 1910. 26 нояб. № 325.

<sup>29</sup> Львов Я. Малый театр // Рампа и жизнь. 1910. № 52. С. 857–858.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Омега. Поле брани // Петербургская газета. 1910. 26 нояб. № 325.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Поле брани // Петербургская газета. 1910. 1 дек. № 330.

вителей общественности, был списан главный герой «Поля брани». Лидер октябристской партии решительно недоумевал почему общественность решила, что он является прототипом Фрола Силкина. Свою точку зрения он обосновал несколькими аргументами: во-первых, он «не имел такой же смазливой физиономии, как у героя Кольшко», во-вторых, он так не суетится, как главный герой. А.И. Гучков считал, что лидер правящего центра должен вести себя солидно, важно, степенно, а не так, будто его «беспокоят три миллиона блох». А.И. Гучков назвал пьесу «сборной солянкой»<sup>35</sup>.

Лидер конституционно-демократической партии П.Н. Милюков в интервью высказался о том, что политическая пьеса в реалиях того времени вовсе невозможна, так как такое возможно лишь при условии достижения свободы слова, свободы вероисповедания, свободы печати, свободы личности и свободы собраний<sup>36</sup>.

Председатель городской думы 1908–1911 гг. С.В. Унковский указал в интервью, что его особенно впечатлила сцена 3-го акта, где происходит совещание депутатов. Ему эта сцена напомнила заседания городской думы под его председательством<sup>37</sup>. Н.П. Карабачевский в интервью указал, что в пьесе выведены лидеры «нынешних политических партий в государственной думе, но изображены они кретинами, пошляками и политическими шулерами»<sup>38</sup>. Для него «Поле брани» – диффамация, если не клевета<sup>39</sup>.

Пьеса И.И. Кольшко «Поле брани» – не является важным этапом в развитии театрального искусства, однако является таковым для развития общественного мнения. Несмотря на отсутствие высокой художественной ценности и очевидного сходства героев с реальными личностями, пьеса вызывала большой отклик у публики. Общественность начинает вовлекаться в политические события, анализировать и осмысливать их.

## Литература

- Кузичева 2006 – Кузичева А.П. Театральная критика российской провинции, 1880–1917. М.: Наука, 2006. 592 с.
- Сагинадзе 2017 – Сагинадзе Э.О. Реформатор после реформ: С.Ю. Витте и российское общество, 1906–1915 годы. М.: Новое лит. обозрение, 2017. 279 с.
- Сенин 1993 – Сенин А.С. Александр Иванович Гучков // Вопросы истории. 1993. № 7. С. 69–88.
- Федоров 2002 – Федоров Б.Г. Петр Столыпин: «Я верю в Россию». СПб.: Лимбус Пресс, 2002. 268 с.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Whist. Моя анкета. «Поле брани» // Петербургская газета. 1910. 28 нояб. № 327.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Там же.

*А.М. Чижикова*

## Визуальный образ врага и союзника в сатирических картах стран Антанты 1914–1917 гг.

В статье рассматривается проблема конструирования визуального образа врага и союзника в Великобритании, Франции, Италии и России посредством сатирических карт в период Первой мировой войны. Особый интерес вызывают карикатуры, публиковавшиеся без визуальных изменений одновременно в странах Антанты и Центральных державах, что свидетельствует об исключительной востребованности данного инструмента пропаганды.

*Ключевые слова:* карикатура, сатирическая карта, Первая мировая война, пропаганда, образ врага, визуальный образ

Первая мировая война стала важнейшей вехой в развитии новых средств визуальной пропаганды. Помимо почтовых открыток, плакатов, листовок, журнальной графики, особую роль в освещении боевых действий на фронтах получают кинематограф и кинохроника, репортажная фотография, а также картографические карикатуры (сатирические карты), которые в 1914–1915 гг. достигают пика популярности в Западной Европе [Лазари 2013, с. 54].

Сатирическая карта представляет собой юмористическое изображение европейского континента, где каждую страну представляет стереотипный визуальный образ [Шипилин 2017, с. 30]. Жанр зародился в Великобритании в середине XIX в., но именно с началом Первой мировой войны картографические карикатуры стали настоящей сенсацией в средствах массовой информации, когда одновременно все страны Антанты, а также их противники в лице Германской империи и Австро-Венгрии публикуют свои версии театра военных действий. Сатирические карты, доступные по цене и по смысловому содержанию всем грамотным слоям населения, публиковались не только в стране-издателе, но и в союзных державах, что обусловило резкий рост популярности данного типа карикатур.

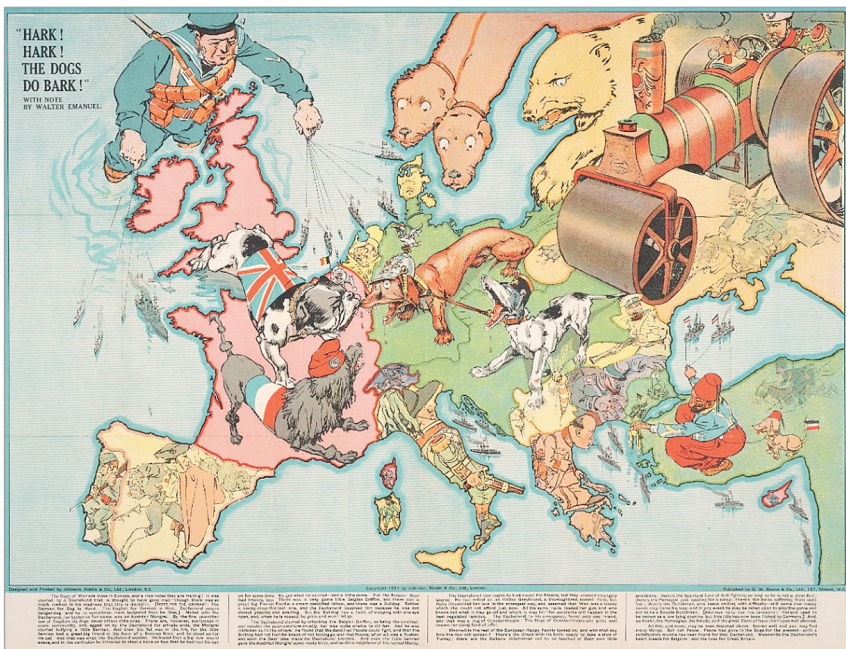


Рис. 1. «Слушай! Слушай! Собаки лают!» Лондон, 1914

Спустя чуть более месяца с начала боевых действий, в начале осени 1914 г., издательство “Johnson, Riddle & Co” в Лондоне публикует сатирическую карту «Слушай! Слушай! Собаки лают!» (рис. 1). Название карикатуры (англ. Hark! Hark! The Dogs Do Bark!) – это первая строчка известного английского детского стишка, самые ранние издания которого относятся к концу XVIII в., а также боевой клич солдат Генриха VIII [Баяндин 2015, с. 13].

Карта продавалась по цене 1 шиллинг и была опубликована вскоре после битвы при Монсе в Бельгии между английскими и немецкими корпусами, которая состоялась 23 августа 1914 г. В результате сражения немецкие войска, более чем вдвое превосходящие по численности англичан, так и не смогли прорвать оборону противника и понесли существенные потери [Латюк 2021, с. 463]. Однако уже на следующий день, 24 августа, англичане были вынуждены отступить в сторону Камбрэ из-за получения сведений о концентрации в районе еще нескольких немецких корпусов и внезапного отступления союзной 5-й французской армии, которая обнажила правый фланг британцев. На картографической карикатуре «Слушай! Слушай! Собаки лают!» отображено положение на фронтах, актуальное на начало осени 1914 г., сразу после пограничных сражений в Бельгии.



В нижней части карты издатель расположил текст-пояснение, наполненный каламбурами про собак. Он был написан британским адвокатом Уолтером Льюисом Эмануэлем (1869–1915), который в юмористической форме изложил свой взгляд на политическую ситуацию в Европе [Varron 2008, p. 457]. Текст начинается со строчки: «Такса, как полагают, сошла с ума». В своем пояснении к карикатуре Эмануэль кратко представляет нам главных действующих персонажей карты. Страны Антанты и Центральные державы изображены в виде грызущихся между собой собак разных пород – Британия в виде бдительного английского бульдога, кусающего за нос Германию в образе агрессивной немецкой таксы в шлеме. К ошейнику таксы прикреплен поводок, удерживающий дворняжку Австро-Венгрию (таким образом карикатурист высмеивает этническое разнообразие империи, представляя ее беспородным приложением к Германии). Лапу дворняжки беспощадно жалят осы – визуализация Сербии и Балканских стран, ставших яблоком раздора между «псами войны». Франция, скалящая зубы в сторону немецкой таксы, предстает в облике ухоженного пуделя во фригийском колпаке (символе Французской революции). Крошечный грифон символизирует беззащитную Бельгию, которая была бы незамедлительно растерзана таксой, если бы на помощь не пришел английский бульдог.

Примечательно, что Российская империя изображена на этой карте в каноничном образе медведя и резко контрастирует на общем «собачьем» фоне европейских государств. За спиной у медведя изображен Николай II, управляющий паровым катком – символом военного натиска русских войск на первом этапе войны.

Еще одной крупной человеческой фигурой, возвышающейся над театром военных действий, является сэр Уинстон Черчилль (на тот момент Первый лорд Адмиралтейства), который изображен на карте в виде кукловода британского флота, обеспечивающего морскую блокаду Германии. Довольно беззаботный тон карты отражает оптимистичный взгляд англичан на начальный этап войны, так как на тот момент было распространено мнение, что британское военно-морское превосходство позволит быстро завершить конфликт.

В своем последнем абзаце-пояснении к карикатуре Уолтер Эмануэль заключает, что мира на континенте не будет до тех пор, пока для немецкой таксы не будет подобран намордник.

Карта «Слушай! Слушай! Собаки лают!» вызвала любопытную пропагандистскую реакцию со стороны немцев. В 1915 г. она была выпущена в Германии уже в качестве антибританской пропаганды (рис. 2). Вальтер Нельтинг, типограф и издатель из Гамбурга, опубликовал эту карикатуру для немецкого населения с подписью на немецком языке: «Эта карта была переведена, чтобы показать немецкому народу, какие надежды питает вероломный Альбион в этой войне и как наши славные победы приведут эти надежды к позорному концу».

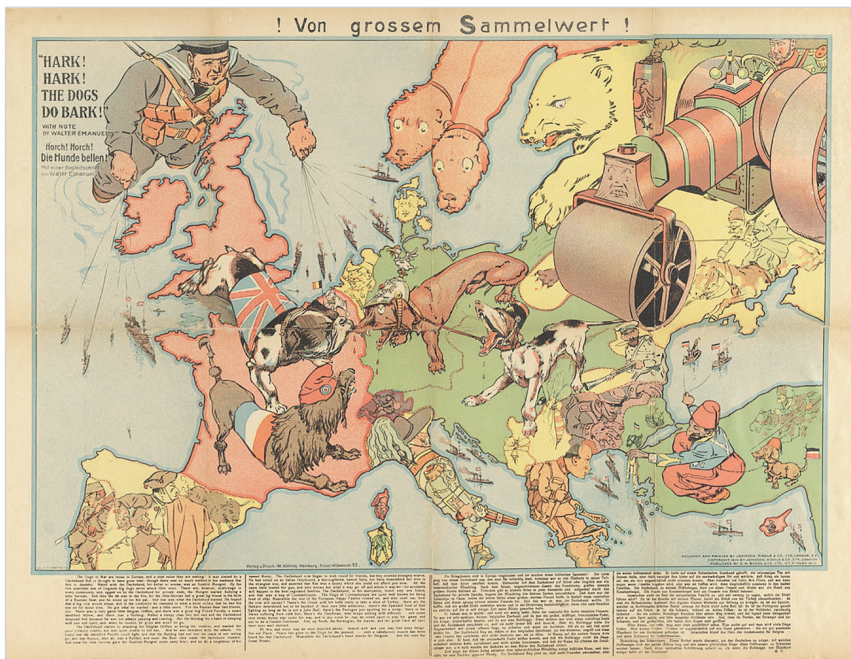


Рис. 2. Немецкое издание карты «Слушай! Слушай! Собаки лают!» Гамбург, 1915

В декабре 1914 г. в Лондоне была опубликована новая сатирическая карта под названием «Убей этого орла», созданная карикатуристом Джоном Генри Амшевицем (1882–1942) (рис. 3). К этому моменту Бельгия была уже почти полностью завоевана Германией и положение на фронте было далеко от оптимистического тона предыдущей карты. Карикатурист Амшевиц не смог пойти на фронт из-за старой травмы, которую он получил во время работы над проектом фрески в Ливерпуле, и вместо этого он сосредоточился на поднятии боевого духа соотечественников, используя свой талант художника.

Визуальный образ Германии представляет орел в центре карты, который схватился когтями за штык французской Марианны, изображенной вместе с еще одним символом Франции – галльским петухом. Заднюю лапу орла терзает русский медведь. Сопrotivляющейся птице пытается помочь Австро-Венгрия в облике трагического персонажа пантомимы Пьеро, чью одежду треплет маленькая собачка (Сербия).

Италия напевает текст песни «Ты заставил меня полюбить тебя, но я не хотел этого делать...», написанной американцем Элом Джолсоном и впервые увидевшей свет в 1913 г. Обращение, очевидно,



Рис. 3. «Убей этого орла!» Джон Амшевиц. Лондон, 1914 г.

адресовано тому же немецкому орлу. Несмотря на то что Италия являлась членом Тройственного союза, в мае 1915 г., через полгода после публикации этой карты, она после долгих колебаний перешла на сторону Антанты.

Великобритания предстает в облике Джона Булля, который решительно идет навстречу конфликту, вооружившись мечом и закатив рукава. На территории Великобритании Джон Амшевиц написал фразу “business as usual” – патриотический слоган, придуманный британскими бизнесменами, чтобы показать, что бизнес в стране будет продолжаться, несмотря на войну. Этот лозунг был подхвачен и сэром Уинстоном Черчиллем, который заявил во время одной из речей в начале ноября 1914 г., что «цель британского народа – “Делать дело как обычно”» [Barron 2008, p. 458].

Карикатура «Убей этого орла!» вновь стала инструментом для антибританской пропаганды. Вальтер Нельтинг в 1915 г. публикует ее в Гамбурге на немецком языке (рис. 4). Он ухватился за фразу “Business as usual” и исказил ее в выгодном для Германии ключе. Внизу плаката Нельтинг пишет буквально следующее: «Эта сатирическая карта Европы представляет собой документальное подтверждение вероломства Альбиона. В то время как немецкий народ сражается за отечество, Англия рассматривает войну просто как бизнес, насмешливо говоря:



Рис. 4. Немецкое издание карты «Убей этого орла!» Гамбург, 1915

“обычное дело”, что неудивительно, учитывая ее исторический опыт и постоянную склонность к разжиганию войны. Карта в точности воспроизводит английский оригинал. Некоторые слова переведены на немецкий язык для лучшего понимания. Цена этой карты в Лондоне составляет 1 шиллинг, а у нас – 1 марка. Воспроизведено немецким типографом без любезного разрешения нашего английского кузена в качестве вечного памятника».

Таким образом, опубликованные в Лондоне карты «Слушай! Слушай! Собаки лают!» и «Убей этого орла!» представляют собой уникальный случай, когда одна и та же карикатура, без каких-либо визуальных изменений, работает на пропаганду обеих сторон военного конфликта. Изменился лишь язык и автор ключа-пояснения к карте.

Картографические карикатуры в период Первой мировой войны публиковала и Италия (рис. 5). В 1915 г., вскоре после перехода Италии на сторону Антанты, в Милане выходит карта, визуально похожая на британскую.

«Слушай! Слушай! Собаки лают!». Здесь французский петух вновь клюет в нос немецкую таксу, в то время как англичанин в военно-морской форме ударяет кулаком по шлему агрессивной собаки. Россий-

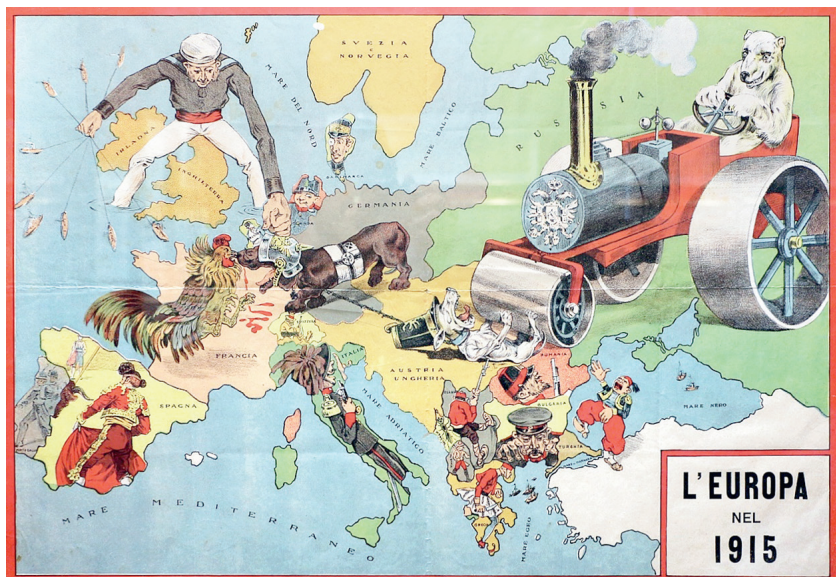


Рис. 5. «Европа в 1915 г.». Милан, 1915

ская империя снова предстает в образе медведя – водителя парового катка, переезжающего раненую собаку – Австро-Венгрию.

Эту визуализацию нельзя назвать лицеприятной для России как союзника Великобритании и Италии. Под «русским паровым катком» карикатуристы подразумевали, в первую очередь, огромные людские ресурсы, которыми Российская империя должна была «задавить» Центральные державы. Российская армия на тот момент была крупнейшей вооруженной силой в мире и, называя эту армию «паровым катком», союзники ассоциировали это с такими характеристиками России, как большой размер, неповоротливость и отсталость – ведь век пара уже уступил свое место веку электричества [Россомахин 2017, с. 79].

Гораздо более комплиментарный образ Российская империя получает в сатирической карте, созданной во Франции в том же 1915 г. В Париже публикуется «Символическая карта Европы» (рис. 6). На карикатуре Николай II изображен как спаситель Европы, который наказывает шпагой разъяренного быка, олицетворяющего Германию. Такое отношение французского карикатуриста к России объяснимо. В 1915 г. Франция трижды обращалась за военной помощью напрямую к Николаю II, отправляя в Петербург французские дипломатические миссии [Абенсур 2014, с. 75]. Республика рассчитывала на людские ресурсы Российской империи, которая, как считалось, была

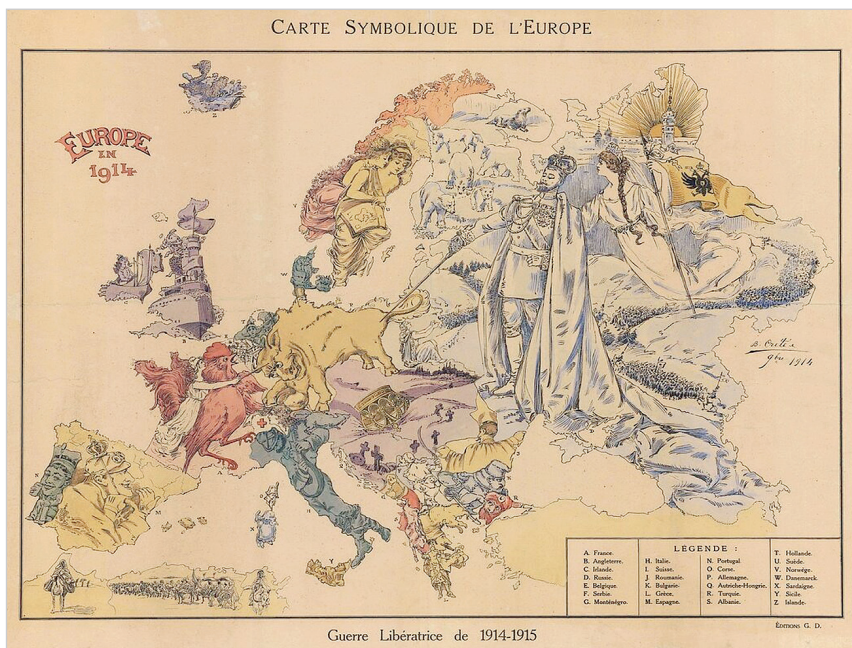


Рис. 6. «Символическая карта Европы». Париж, 1915

способна выставить на фронт более 10 млн человек. Неудивительно, что в Париже в этот момент массово публиковались пророссийские плакаты и карикатуры.

Российская империя также издавала сатирические карты, хотя в этой стране данный жанр карикатуры был не столь популярен, как в Западной Европе. В 1914 г. в Москве была опубликована «Карта современной Европы в лицах» со стихотворным ключом-пояснением на оборотной стороне карикатуры (рис. 7). На карте образ-представитель Германии из последних сил сдерживает натиск Российской империи, которая свои носом таранит Центральные державы. На Юге Россию поддерживает крепкий балканский кулак, а с Запада на помощь спешит флот Англии и самолеты Франции.

Оптимизм, отраженный в карте 1914 г., улетучился спустя несколько лет кровавых сражений. В 1917 г. в Москве была издана «Карта поучительная для граждан российских» (рис. 8). Подпись внизу карикатуры гласила:

Смотрите, российские граждане, чем грозит всему свету лютый германский дракон! Железными своими когтями он жаждет забрать в прусские лапы все соседние земли.

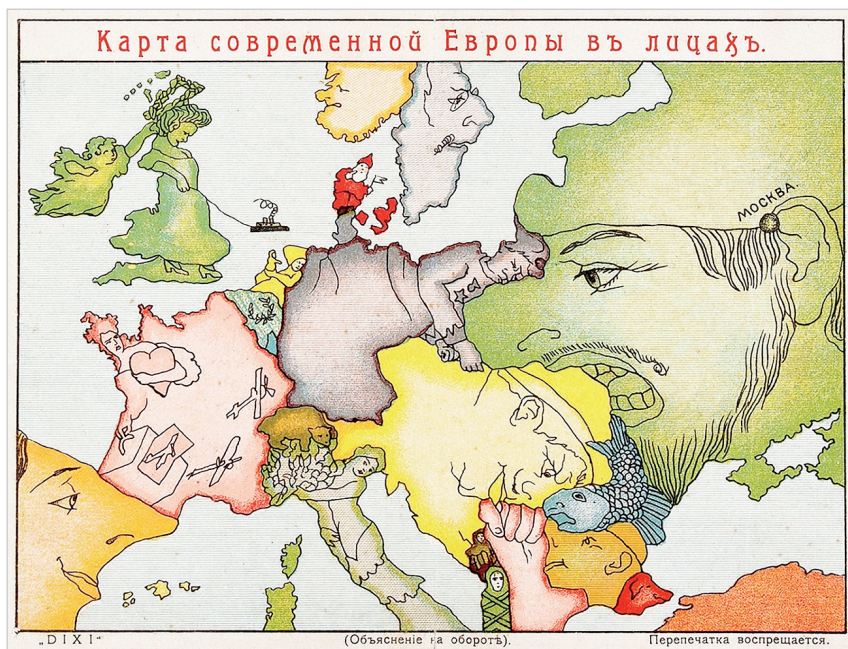


Рис. 7. «Карта современной Европы в лицах». Москва, 1914

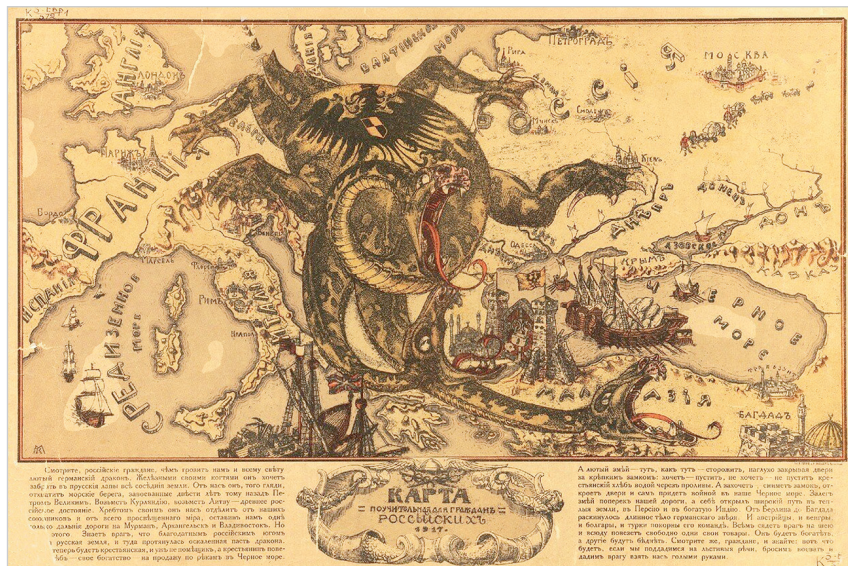


Рис. 8. «Карта поучительная для граждан российских». Москва, 1917

Очевидно, что данная карикатура была опубликована с целью убедить население в необходимости продолжения боевых действий до победного конца, в условиях растущего недовольства затянувшейся войной и ее последствиями [Баяндин 2016, с. 90].

Таким образом, сатирические карты публиковались как странами Антанты, так и Центральными державами и являлись весьма наглядным средством пропаганды, так как, в силу своей специфики, были способны отразить текущую военную обстановку сразу на всем европейском континенте. Более того, некоторые картографические карикатуры использовались в целях пропаганды одновременно обоими военно-политическими блоками. О востребованности сатирических карт свидетельствуют их многочисленные переиздания в разных городах Европы, где они продолжали сохранять популярность вплоть до конца Первой мировой войны, после чего данный вид карикатуры почти полностью исчез к началу 1920-х гг. Несмотря на это, яркие образы и символика, использованные европейскими художниками в сатирических картах, живут и обретают новые формы в средствах массовой информации и в наши дни.

### *Литература*

---

- Абенсур 2014 – *Абенсур Ж.* Русский экспедиционный корпус во Франции во время Первой мировой войны // Новейшая история России. 2014. № 3. С. 74–85.
- Баяндин 2015 – *Баяндин В.И., Запороженко А.В.* Первая мировая война: географические карты в информационных сражениях стран участников войны // Актуальные проблемы истории Первой мировой войны и перспективы их изучения: Сб. ст. Ишим: ТГУ, 2015. С. 10–16.
- Баяндин 2016 – *Баяндин В.И., Запороженко А.В.* Географические карты в борьбе с противником накануне и в годы Первой мировой войны // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. 2016. № 3. С. 79–95.
- Лазари 2013 – *Лазари А., Рябов О.В., Жаковска М.* «Русский медведь» в западноевропейской пропаганде Первой мировой войны // Лабиринт: журнал социально-гуманитарных исследований. 2013. № 4. С. 54–67.
- Латюк 2021 – *Латюк Д.А.* Роль британского экспедиционного корпуса на Западном фронте в августе-сентябре 1914 г. // Студенческая наука и XXI в. 2021. № 1–2. Т. 18. С. 462–464.
- Россомахин 2017 – *Россомахин А.* Россия как паровой каток (Из очерков по визуальной истории России) // «На крайнем пределе веков...»: Первая мировая война и культура: Сб. ст. М., 2017. С. 69–82.
- Шипилин 2017 – *Шипилин П.И.* Антропоморфные персонификации стран времен Первой мировой войны в сатирических картах // Научные горизонты. 2017. № 4. С. 319–329.
- Barron 2008 – *Barron R.M.* Bringing the map to life: European satirical maps 1845–1945 // *Belgeo*. 2008. № 3–4. P. 445–464.



УДК 656.3:070  
ББК 39.81+76.0

*А.О. Козырев*

## Дискуссии о метрополитене на страницах журнала «Коммунальное хозяйство» 1920-х гг.

Статья посвящена исследованию развития вопроса о проведении Московского метрополитена в журнале «Коммунальное хозяйство» в 1920-х гг. Автор не только раскрывает причины необходимости проведения метрополитена и приводит проекты его сооружения, но и демонстрирует неоднозначное отношение к его строительству. В выпусках публиковались статьи противников строительства метрополитена, предлагавших свои альтернативы данному мероприятию. Это провоцировало дискуссии в журнале. Автор также акцентирует внимание на определенных событиях, влиявших на содержание публикуемых статей.

*Ключевые слова:* метрополитен, историческая урбанистика, история транспорта, «Большая Москва»

Начало 1920-х гг. было ознаменовано переходом страны от политики военного коммунизма к Новой экономической политике. По завершении длительного политического и социально-экономического кризиса конца 1910-х гг. население постепенно возвращалось в города, что заставляло городские власти обратить внимание на общественный транспорт. В Москве данный вопрос имел особенную остроту, так как крупная столица государства не должна была иметь проблем с функционированием городских систем, отражавшихся на качестве жизни населения.

Проблемы развития московского транспорта нашли отражение в периодической печати. Полезными в данном отношении являлись ведомственные издания, освещавшие вопросы коммунального хозяйства города Москвы. Среди них был журнал «Коммунальное хозяйство», выходивший в 1921–1932 гг. под грифом Московского коммунального хозяйства (далее – МКХ). Он появлялся дважды в месяц тиражом 3 тыс. экземпляров и был рассчитан как на простого обывателя,



*Рис. 1. План гор. Москвы с окрестностями в пределах Окружной железной дороги. 1921 год  
Источник: 5-я Типолиграфия (бывшее Русское Товарищество)*

так и на специалистов [Комарова 2017, с. 194]. В выпусках 1920-х гг. публиковались статьи, обосновывающие необходимость строительства метрополитена в городе.

Транспортный вопрос находился в неразрывной связи с решением жилищного кризиса, что заставляло с особым вниманием относиться к проектированию новых внутригородских маршрутов. Преобладала тенденция к связи центра Москвы с окраинами. По отношению к Москве применялся термин «Большая Москва» (рис. 1). Так, инженер-механик МКХ, автор множества работ, посвященных транспорту, М.П. Шереметевский в статье одного из выпусков журнала 1922 г. охарактеризовал «Большую Москву» в более широком смысле как территорию не только в границах Окружной железной дороги, но и

за ее пределами, включавшую и пригороды<sup>1</sup>. Наличие ускоренного транспортного сообщения позволило бы населению работать в самом городе, а жить в пригородах.

Параллельно идущие работы по возведению трамвайных линий к окраинам города, по мнению инженера, являлись только началом разработки проекта пригородной трамвайной сети<sup>2</sup>. Но по прошествии некоторого времени она неизбежно оказалась бы перегруженной. Это заставляло задуматься о проведении метрополитена «городского типа», т. е. вневеличных железных дорог под землей, но с данной точкой зрения М.П. Шереметевский был не согласен. Инженер приводил в данном случае несколько доводов. Во-первых, метрополитен должен был проходить по обширной территории при густом населении. Только в таком случае он бы выигрывал у другого модернизированного транспортного средства тех лет – трамвая, как отмечал М.П. Шереметевский, в экономии времени на 6–10 минут. Москва, в свою очередь, могла разместить метрополитен лишь в черте Садового кольца, и экономия в таком случае являлась несущественной, что делало дорогостоящее сооружение «недоходным и неэффективным»<sup>3</sup>. Во-вторых, все предложенные ранее проекты были бесперспективными<sup>4</sup>. В-третьих, метрополитен городского типа не вписывался в сам концепт «Большой Москвы», состоявший из «отдельных поселков с пониженной плотностью населения», так как это приводило к его уплотнению в центральной части города<sup>5</sup>. По вышеизложенным доводам, альтернатива, по мнению М.П. Шереметевского, состояла в реформе пригородного движения по магистральным железным дорогам и по Окружной железной дороге. Пригородная сеть железных дорог должна быть введена как можно глубже в город и быть связанной с городской трамвайной сетью<sup>6</sup>.

Видение М.П. Шереметевского противоречило мнению другого инженера МКХ Л.Н. Бернацкого, изложенному в брошюре «Москва будущего: Пути и средства сообщения» (1922 г.). В статье в журнале МКХ того же года М.П. Шереметевский, ссылаясь на данную работу, также отмечал, что надобности в метрополитене нет<sup>7</sup>.

В качестве ответа в журнале была опубликована статья Л.Н. Бернацкого, где критиковался проект М.П. Шереметевского на развитие

---

<sup>1</sup> Шереметевский М.П. Городское и пригородное сообщение // Коммунальное хозяйство. 1922. № 7. С. 4.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Шереметевский М.П. Городское и пригородное сообщение... С. 4.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Шереметевский М.П. По поводу брошюры инженера Л.Н. Бернацкого // Коммунальное хозяйство. 1922. № 10. С. 9.

городского транспорта. Инженер подвергал сомнению тезис по поводу возможности иного решения вопроса перегруженности трамвая, т. к. проведение метрополитена – это единственный выход из сложившейся ситуации<sup>8</sup>. К тому же он мог бы обслуживать сам город и его окраины наподобие того, как это было устроено в городах Западной Европы и некоторых городах США<sup>9</sup>. Сама Москва, как центр, так и окраины, по мнению Л.Н. Бернацкого, являлись густозаселенными территориями, которые в дальнейшем только увеличивались бы в населении, и в этом виделась необходимость проведения первой линии метрополитена<sup>10</sup>. А по мере развития пригородов возможно было и проведение его следующих линий. Л.Н. Бернацкий призывал не бояться первоначальной убыточности данного мероприятия, т. к. по прошествии времени этот вид транспорта окупит все затраты<sup>11</sup>.

М.П. Шереметевский в 1923 г. опубликовал в журнале ответ на критическую статью Л.Н. Бернацкого, где, по большей части дополнял тезис о бессмысленности строительства метрополитена, призывал обращать внимание на некоторые аспекты при обосновании целесообразности его сооружения. Данный вид транспорта имел преимущество в скорости, но расчет таких факторов, как время спуска к платформе или ожидание самого поезда, а также частота пользования играли бы значительную роль в выявлении целесообразности проведения такого дорогостоящего мероприятия. Кроме того, по мнению инженера, трамвай еще не раскрыл своего потенциала<sup>12</sup>.

Но в дальнейшем журнал стал приводить исторические справки, посвященные планам метрополитена, разработанные в период Российской империи и не воплощенные в жизнь по причине начавшейся Первой мировой войны<sup>13</sup>. МКХ акцентировало внимание на современном проекте 1922 г. Л.Н. Бернацкого, опубликованном в брошюре «Москва будущего: Пути и средства сообщения»<sup>14</sup>. Его отличия от дореволюционных планов заключались в автономности метрополитена от магистральных железных дорог и его соединении с вокзалами. Также проект предполагал связь города с пригородами, что

---

<sup>8</sup> *Бернацкий Л.Н.* Перспективы городского и пригородного сообщения в Москве по проекту инж. Шереметевского // Коммунальное хозяйство. 1922. № 13. С. 9.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же. С. 9.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> *Шереметевский М.П.* Открытое письмо инженеру Л.Н. Бернацкому // Коммунальное хозяйство. 1923. № 1. С. 9–10.

<sup>13</sup> О метрополитене в Москве // Коммунальное хозяйство. 1922. № 14. С. 13–14.

<sup>14</sup> *Бернацкий Л.Н.* Москва будущего: Пути и средства сообщения. М., 1922. С. 50–71.

в журнале называлось «смелым видением». Проект представлял собой достаточно грандиозное сооружение, состоящее из 6 диаметров (с 12 продолжениями, связывающими город с пригородами), 2 кольцевых линий по Бульварному и Садовому кольцу и 2 полукольцевых линий по Камер-Коллежскому валу. Такой взгляд представлялся наиболее предпочтительным для реализации идеи создания вокруг Москвы рабочих поселков<sup>15</sup>.

1923 г. стал значимым в дискуссии по вопросу о целесообразности сооружения метрополитена. Президиум Моссовета создал при управлении Московских городских железных дорог (МГЖД) подотдел разработки проекта городского метрополитена<sup>16</sup>. 13 августа 1923 г. были возобновлены переговоры с иностранными компаниями о его прокладке [Нойтатц 2013, с. 63]. В дальнейшем журнал публиковал более содержательные материалы, связанные с метрополитеном. В 1924 г. вышли сразу две статьи: профессора И.Н. Дьякова и управляющего МГЖД А.В. Гербко. И.Н. Дьяков, сравнивая парижский и берлинский метрополитен, демонстрировал преимущества данного вида транспорта. Профессор отдавал предпочтение берлинскому варианту, ссылаясь на историю его развития. На первых этапах берлинский метрополитен являлся надземной железной дорогой, проходящей по эстакадам. Но с течением времени в городе были проведены подземные железные дороги. Данный опыт профессору представлялся ценным для метрополитена Москвы, так как надземные железные дороги могли бы стать временным решением для Москвы, предваряющим строительство сети подземных железных дорог<sup>17</sup>.

А.В. Гербко, в свою очередь, прогнозировал, что в течение шести лет население Москвы увеличится на 42%<sup>18</sup>. Такое повышение привело бы к кризису в работе трамвая. Инженер указал на наиболее заполненные участки, что позволило наметить первые очереди метрополитена. Первая очередь подразумевала проведение трех линий: 1) Сокольники – Мясницкая – Центр (5 км); 2) Тверская застава – ул. Тверская – Центр (4,2 км); 3) Смоленский рынок – Арбат – Воздвиженка – Центр (3,5 км). Вторая очередь намечала строительство двух линий: 1) полукольцевой от Арбата через Красные Ворота до Таганской пл. (9,4 км); 2) диаметральная линия «север–юг» от Крестовской заставы

---

<sup>15</sup> Старые и новые проекты метрополитена в Москве // Коммунальное хозяйство. 1923. № 8. С. 9.

<sup>16</sup> Богуславский М.С. Трамвай и Метрополитен // Коммунальное хозяйство. 1923. № 18. С. 2.

<sup>17</sup> Дьяков И.Н. Городские подземные железные дороги // Коммунальное хозяйство. 1924. № 13. С. 26–27.

<sup>18</sup> Гербко А.В. Проблема массовой перевозки населения в большой Москве и метрополитен // Коммунальное хозяйство. 1924. № 21. С. 19.

до Добрынинской площади (7,5 км)<sup>19</sup>. Осуществить постройку метрополитена требовалось в ближайшие 5–6 лет<sup>20</sup> (в статье 1924 г. инженер отмечал, что необходимость «совершенно назреет в 1928 году»)<sup>21</sup>. Также А.В. Гербко не оспаривал большие затраты на сооружение, но отмечал, что они окупятся в ближайшие 15 лет<sup>22</sup>.

С 1924 по 1927 г. делегации Моссовета активно посещали крупные города Западной Европы и вели переговоры с иностранными компаниями о проекте метрополитена [Нойтатц 2013, с. 69–70]. Вопрос о его проведении в журнале был снова поднят в 1927 г. в серии статей проектировщиков МГЖД заведующим МКХ Ф.Я. Лавровым. Он отмечал необходимость скорейшего сооружения метрополитена в кратчайшие сроки ввиду загруженности трамвайных путей. Заведующий МКХ также призывал «выявить мнения у советской общественности»<sup>23</sup>. А.В. Гербко дополнял, что метрополитен будет подземным. Геологическое исследование грунта выявило такую возможность<sup>24</sup>. Надземные железные дороги загромождали бы улицы и мешали жителям<sup>25</sup>.

В последующих выпусках журнала был опубликован ряд статей А.В. Гербко о проектах постройки метрополитена. В них анализировалась динамика роста населения Москвы и вследствие этого загруженность московского транспорта (рис. 2)<sup>26</sup>. В неотложном порядке следовало провести линию на загруженном участке Центр – Каланчевская площадь. Начать строительство следовало не позднее весны 1928 г. и уже в 1930 г. ввести метрополитен в транспортный оборот<sup>27</sup>. Интересна статья, посвященная сравнению проекта МГЖД и немецкой компании Сименс-Баунион. Стоит отметить, что в статье уделялось внимание истории развития проекта МГЖД. Разработка первоочередной линии была начата в 1925 г. по образцу парижского метрополитена. Но позднее, с разрешения президиума Моссовета, МКХ поручило немецкой компании Сименс-Баунион разработку проекта по принципам берлинского метрополитена<sup>28</sup>. Сравнивая в 1927 г.

<sup>19</sup> Гербко А.В. Проблема массовой перевозки населения... С. 21.

<sup>20</sup> Там же. С. 23.

<sup>21</sup> Гербко А.В. Необходимость развития и переустройства центрального узла трамвайных путей в Москве // Коммунальное хозяйство. 1924. № 12. С. 27.

<sup>22</sup> Там же. С. 23.

<sup>23</sup> Лавров Ф.Я. Нужен ли Москве метрополитен? // Коммунальное хозяйство. 1927. № 1–2. С. 8.

<sup>24</sup> Гербко А.В. Проект московского метрополитена // Коммунальное хозяйство. 1927. № 1–2. С. 10.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Гербко А.В. К вопросу о постройке московского метрополитена // Коммунальное хозяйство. 1927. № 3–4. С. 25.

<sup>27</sup> Там же. № 9–10. С. 20.

<sup>28</sup> Там же. № 7–8. С. 45.

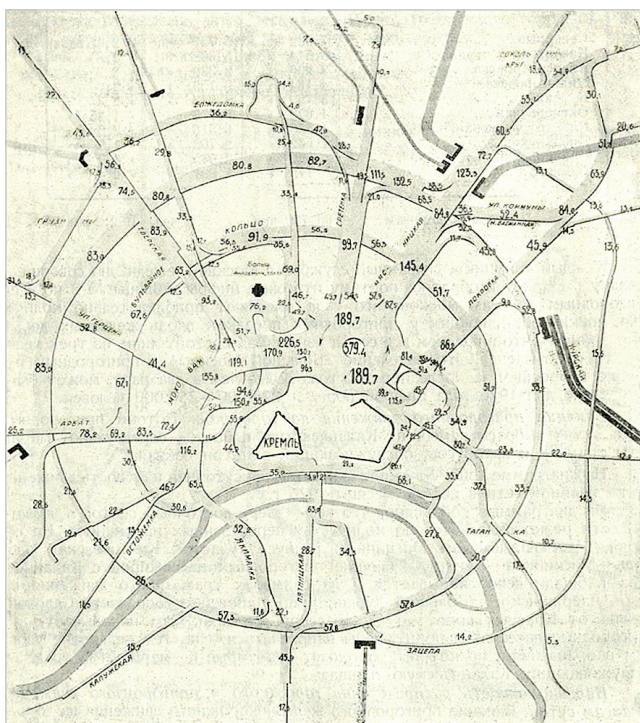


Рис. 2. Плотность движения по трамвайной сети в летние месяцы. 1925 г.  
 Источник: Гербко А.В. К вопросу о постройке московского метрополитена // Коммунальное хозяйство. 1927. № 3–4. С. 28

два этих варианта, инженер выделял преимущества видения МГЖД. Сооружение являлось не таким дорогостоящим, как немецкий вариант, за счет, например, преобладания камня в качестве более дешевого строительного материала, нежели железобетона берлинского метрополитена. Также парижский вариант подходил под суровый климат Москвы<sup>29</sup>.

Публикации журнала МКХ за 1927 г. отмечали пользу скорейшего строительства метрополитена. В 1928 г. в газете «Правда» член президиума Моссовета А.И. Бутусов сообщил о скором начале работ, а именно весной 1929 г.<sup>30</sup> Подобная новость вызвала недоумение у некоторой части общественности. Рабоче-крестьянская инспекция (Рабкрин) поставила вопрос о целесообразности данного мероприятия<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Там же. С. 57–58.

<sup>30</sup> Правда. 1928. 2 нояб. С. 2.

<sup>31</sup> Там же. 10 нояб. С. 7.

Позднее в «Правде» была опубликована обширная колонка. В письмах рабочие высказывались против строительства метрополитена, указывая, например, на жилищные проблемы<sup>32</sup>. Президиуму Моссовета пришлось отчитываться перед советской общественностью<sup>33</sup>. Ввиду данного инцидента в конце 1920-х гг. в журнале вновь наметилась дискуссия о целесообразности сооружения метрополитена.

А.А. Колычев в статье 1929 г. выступал противником проведения метрополитена. Автор призывал вместо этого задуматься об улучшении существующих средств общественного транспорта – автобуса и трамвая<sup>34</sup>. При мысли о сооружении метрополитена, по мнению инженера, проектировщики больше руководствовались «скорее чувством, нежели разумом», и призывал не бояться отставать от Европы<sup>35</sup>. Ссылаясь на европейский опыт, А.А. Колычев отмечал «бездоходность» данного вида транспорта в странах континента. Наиболее перспективным ему представлялся автобус, так как он не требовал серьезных затрат, а экономленные средства можно было вложить в развитие новых видов транспорта (А.А. Колычев таковым видел летательные аппараты)<sup>36</sup>. Но в то же время автор совсем не исключал проведение метрополитена в будущем, ограничиваясь тезисом о преждевременности его строительства<sup>37</sup>.

Инженер МГЖД М.Н. Мошков подверг критике статью А.А. Колычева за предположения, «не подкрепленные ни цифрами, ни расчетами», а также за непоследовательность суждений. Развитие автобусного сообщения, как отмечал М.Н. Мошков, требовало бы не только развития самого автобусного хозяйства, но и больших вложений в благоустройство города, в частности на усовершенствование мостовых и прокладку новых улиц<sup>38</sup>. Также в своей статье проектировщик пояснял, что вопрос о метрополитене должен быть включен в 15-летний план развития Москвы<sup>39</sup> (рис. 3).

Ответ М.Н. Мошкова не убедил противников сооружения метрополитена. В ноябре 1929 г. в журнале вышла критическая статья «Еще о метрополитене». Перспектива развития общественного транспорта Москвы виделась через исчезновение гужевого транспорта, проведение широких магистралей и усовершенствование мостовых, служа-

---

<sup>32</sup> Там же. 24 нояб. С. 6.

<sup>33</sup> Там же. 1 дек. С. 5.

<sup>34</sup> Колычев А.А. Проблема пассажирского транспорта и метрополитен в Москве // Коммунальное хозяйство. 1929. № 19–20. С. 56.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Там же. С. 49.

<sup>37</sup> Там же. С. 56.

<sup>38</sup> Мошков М.Н. О плановом подходе к решению проблемы московского городского транспорта // Коммунальное хозяйство. 1929. № 19–20. С. 60.

<sup>39</sup> Там же. С. 61.





Рис. 3. Схема проекта метрополитена МГЖД. 1929 г.  
 Источник: Мошков М.Н. О московском метрополитене // Коммунальное хозяйство. 1929. № 15–18. С. 122

щих «базой для автотранспорта»<sup>40</sup>. Появление подобия метрополитена (в качестве альтернативы рассматривался трамвай на изолированном полотне или надземный метрополитен) представлялось целесообразным только на Бульварном кольце по прошествии длительного времени. В ближайшее время решать транспортный кризис требовалось путем увеличения числа автобусов и трамвайных вагонов<sup>41</sup>.

Критика на страницах журнала «Коммунальное хозяйство» 1929 г. была также связана с внутренними процессами, происходившими в подотделе по метрополитену Московских городских железных дорог (МГЖД). Еще в 1928 г. проектировщики испытывали определенное давление. 29 октября 1929 г. руководство МГЖД постановило завершить работы над проектом к 1 апреля 1930 г. Впоследствии большая часть состава подотдела была арестована за «вредительство». Но проект метрополитена сохранился в архиве [Нойтатц 2013, с. 79].

<sup>40</sup> Еще о метрополитене // Коммунальное хозяйство. 1929. № 21–22. С. 59.

<sup>41</sup> Там же. С. 60.

Таким образом, публикации журнала «Коммунальное хозяйство» раскрывают дискуссии о целесообразности сооружения метрополитена в 1920-е гг. При очевидной загруженности трамвая и автобуса в Москве начала 1920-х гг. вопрос о его строительстве был остроактуален. Однако несмотря на очевидную необходимость крупного города в новом средстве передвижения, способного разгрузить огромный пассажиропоток, вопрос о метрополитене оставался животрепещущим и дискуссионным, предполагая разные подходы к его решению.

### *Литература*

---

- Комарова 2017 – *Комарова И.И.* Онтогенез архитектурной периодики советской эпохи (1917–1931) // Управленческое консультирование. 2017. № 12 (108). С. 188–198.
- Нойтатц 2013 – *Нойтатц Д.* Московское метро: от первых планов до великой стройки сталинизма (1897–1935) / Дитмар Нойтатц; [пер. с нем. Ю.А. Петров]. М.: РОССПЭН, 2013. 782 с.

# Издательский портфель

УДК 75(492)  
ББК 85.14(4Нид)

*В.О. Статкевич*

## Демонические образы в живописи Давида Тенирса Младшего и их связь с произведениями Питера Брейгеля

Творческое наследие Питера Брейгеля Старшего оказало значительное влияние на формирование иконографии сюжетов, связанных с ведьмами и демонами в XVII в. Наиболее явным примером этого служит творчество одного из самых значительных мастеров столетия, Давида Тенирса Младшего. Иконография Брейгеля связана с широким контекстом: демонологической литературой, народным театром и художественной традицией, восходящей к образности Иеронима Босха. Преемственность Давида Тенирса Младшего к этой традиции наиболее ярко проявляется в различных деталях его композиций. Мастер перенимает как иконографические, так и некоторые стилистические особенности произведений своих предшественников. Это порождает феномен реминисценции традиции искусства XVI в. в следующую эпоху, рассматриваемый в данной статье на примере творчества Давида Тенирса Младшего.

*Ключевые слова:* Давид Тенирс Младший, Питер Брейгель Старший, фламандская живопись раннего Нового времени, демонические образы, иконография

Фламандская живопись XVII в. неразрывно существует в прямой связи с предшествующей художественной традицией региона. Творчество Питера Брейгеля Старшего стало одной из узловых точек формирования бытового жанра как в изобразительном искусстве Южных Нидерландов, так и в общеевропейском контексте, оказав колоссальное влияние на самый широкий спектр сюжетов. Изображения сцен с демонами в искусстве Нидерландов раннего Нового времени исполнялись чаще всего жанровыми мастерами, поэтому неудиви-

тельно, что именно в поле этого искусства происходила преемственность к босхо-брейгелевской иконографии XVII в. В данной статье поднимается проблема реминисценции демонических образов Питера Брейгеля Старшего в творчестве Давида Тенирса Младшего. Методологической основой исследования является иконографический и формально-стилистический подходы, однако изучение подобного вопроса невозможно без рассмотрения исторического контекста.

Давид Тенирс Младший (1610–1690) – прославленный фламандский живописец, работавший преимущественно в бытовом жанре и оставивший заметный след в истории искусства. Стилистика и иконография работ Давида Тенирса Младшего, в особенности на раннем этапе его творчества, представляют собой сложное соединение влияний различных художественных веяний XVI и XVII вв. Многие из этих влияний станут основой для выработки мастером личной манеры, и их проявления будут заметны и в более позднем его творчестве.

Первым, кто повлиял на мастера и сформировал его на ранних этапах карьеры, был его отец Давид Тенирс Старший (1582–1649). По всей видимости, он был единственным учителем живописца [Бабина 2010, с. 11]. Сложно назвать Давида Тенирса Старшего успешным художником, так как продажа его картин не могла обеспечить семью. Он трижды попадал в долговую тюрьму, отбывая наказание в замке Стен в 1623, 1625 и 1629 гг., и имел армию кредиторов, которая росла год от года [Vlieghe 2011, p. 7]. Давид Тенирс Старший стилистически был представителем позднего маньеризма, ориентированным на итальянские образы. Он даже побывал в Риме (точные даты поездки неизвестны, видимо, это произошло между 1600 и 1605 гг.). Там, как считает Ханс Флихе, он мог познакомиться с Адамом Эльсхаймером (1578–1610) [Vlieghe 2011, p. 6], стилистика которого повлияла на творчество Давида Тенирса Старшего коренным образом: долгое время он будет слепо подражать манере Эльсхаймера. Уроки отца в наибольшей степени проявляются в многофигурных композициях Давида Тенирса Младшего, в которых важную роль играет пейзаж. Хотя по смелости и силе таланта сын сильно опережает отца.

Еще одним очень заметным источником влияния на Тенирса в ранние годы было творчество Адриана Браувера (1605/6–1638), популярность произведений которого на художественном рынке и его новизна привлекали многих мастеров, которые начинали подражать ему. Не остался в стороне и молодой Тенирс, желающий, по-видимому, найти для себя не только художественно близкую стилистику, но и коммерчески выгодную, так как молодой художник хорошо помнил финансовые трудности своего отца. Первые опыты в стилистике Браувера относятся уже к 1636 г. [Klinge 1991, p. 26]. В частности, артдилер Х. ван Иммерсел благодарил в письме от 26 марта 1636 г. Давида Тенирса Младшего за заказанные у него двенадцать религи-

озных сцен и «портрет и забаву в духе Браувера» [Vlieghe 2011, p. 11]. Увлечение Тенирса Браувером в эти годы и правда было велико, он не только перенял характерную палитру, но и копировал с его картин целые группы фигур, не внося изменений, что посеяло массу проблем с их атрибуцией. Однако, не умаляя важности фигуры Браувера, стоит отметить переоцененность его роли в формировании мастера. Так, Вильгельм фон Боде видел в Давиде Тенирсе Младшем лишь эпитгона гениального Браувера, чуть изменившего, упорядочившего и иссушившего композиции последнего [Bode 1924, s. 149]. Однако такой взгляд кажется упрощенным и не отвечающим действительности, а также упускающим глубокую связь творчества Тенирса с художественным наследием семьи Брейгелей, которую мы постараемся вывить и сказать о ней подробнее.

Творчество семьи Брейгель, в частности Питера Брейгеля Старшего, дали Тенирсу многие иконографические схемы. В отличие от подражателей известного мастера Северного Возрождения, которых было много особенно в конце XVI – начале XVII в., Тенирс сохранял большую долю самостоятельности и значительно перерабатывал перенимаемые им образы. Творческое наследие семьи Брейгель было близко и хорошо знакомо молодому художнику еще и потому, что его первой супругой была Анна Брейгель, дочь Яна Брейгеля Старшего. Иконографические заимствования из работ Питера Брейгеля Старшего особенно хорошо заметны в сюжетах, связанных с присутствием демонических существ: в сценах с ведьмами, изображениях искушения святого Антония и пр. Хотя Тенирс использовал образы Брейгеля и в работах крестьянского жанра, в частности в картинах с деревенскими праздниками, кермессами, мы остановимся именно на первом блоке сюжетов.

На данный момент известно около тридцати работ художника с изображением ведьм, являющихся его авторскими произведениями или продукцией мастерской. Их число может быть увеличено, так как на европейских аукционах время от времени выставляются все новые анонимные работы, которые можно связать с мастерской Тенирса или его последователями. Несмотря на то что Давид Тенирс Младший творил уже в середине XVII в., суды над ведьмами были еще далеки от своего завершения, хотя их число было уже не столь велико. В Мехелене в период с 1592 по 1642 г. было проведено двадцать семь судебных процессов, четыре из которых закончились казнью через сожжение [Vanysacker 2000]. Тенирс, вероятно, хорошо знал об этом, так как в 1640-е гг. приобретает поместье Драй Торен в Перке поблизости от Мехелена. Некоторые исследователи даже полагают, что мастер лично посетил несколько судов, что могло повлиять на его интерес к этой теме [Vlieghe 2011, p. 85]. Большинство работ художника на данную тему принадлежит его раннему творчеству, а также зрелому периоду

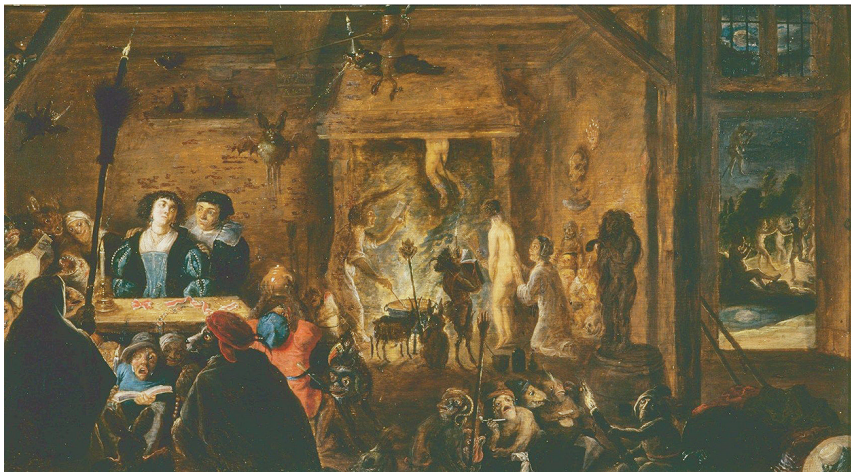


Рис. 1. Давид Тенирс Младший. Шабаш  
1633 г. Д., м. 32×54 см. Музей де ла Шартрез, Дюэ  
Источник: RKD Research. URL: <https://rkd.nl/en/explore/images/283595>  
(дата обращения 25.01.2024)

1640-х гг., когда он работал в Антверпене. По всей видимости, став придворным мастером эрцгерцога Леопольда Вильгельма Австрийского, Тенирс охладил к этой теме и почти не возвращался к ней.

Одной из первых картин, написанных Тенирсом на сюжет ведовства является «Шабаш» 1633 г. из Музея де ла Шартрез (рис. 1). Работа имеет авторскую подпись и дату. Интересно, что год написания произведения тот же, что и год вступления мастера в гильдию святого Луки. Картина могла подаваться как одно из произведений, доказывающее достаточное мастерство художника.

Тенирс хорошо изучил образы своих предшественников, в глаза бросаются многие мотивы из гравюр по рисункам Питера Брейгеля Старшего о противостоянии святого Иакова и волшебника Гермогена, выполненные Питером ван дер Хейденом и вышедшие в издательстве Иеронима Кока в 1565 г. (рис. 2). Эти работы сформировали устойчивую иконографическую схему изображения сцен с ведьмами во фламандском искусстве XVII в. Для их программы, возможно, был приглашен специальный консультант, сведущий в демонологической литературе, так как мастер воплощает многие детали, обсуждаемые в подобных трактатах. Тенирс берет из композиции Брейгеля мотив полета ведьм через печную трубу, они скрываются через дымоход камина, подобный же образ заимствует и Франс Франкен Младший (1581–1642), который в начале XVII в. также написал несколько картин



Рис. 2. Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего  
«Святой Иаков и волшебник Гермоген». 1565 г.

Резцовая гравюра на меди. 22×29 см. Рейксмузеум, Амстердам  
Источник: RijksMuseum. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=hermogenes&p=1&ps=12&st=Objects&ii=3#/RP-P-1884-A-7995,3>  
(дата обращения 25.01.2024)

с колдуньями. Мотив полета через печную трубу вводится в широкий обиход именно Брейгелем. До этого он встречается в списке трактата Жана Тинктора (ок. 1435–1511) «Трактат против вальденсы» (“Tractatus contra sectam vaudensium”). Тинктор был каноником в Турне и в своем трактате рассуждал о реальности и иллюзорности колдовства, связи его с ересью и поклонением дьяволу [Zika 2003, p. 320]. Эта рукопись из Брюгге была подарена Эдуарду IV (1460-е гг., Бодлианская библиотека, Оксфорд) [Martens 1992, p. 13] и интересна тем, что сцена шабаша в ней происходит на окраине города и художник изображает не только ведьм, летящих на метлах, но и появляющихся из дымохода. До работ Питера Брейгеля Старшего это единственный известный случай связи печной трубы и ведовского полета, однако мастер вряд ли знал о существовании этой миниатюры, так как она еще в XV в. попала в Англию. После Брейгеля данный образ становится очень частым при изображении колдовства, как и мотив нанесения мази для полетов, которой ведьмы покрывают свои обнаженные тела.

Еще одна интересная деталь, появляющаяся у Брейгеля и населяющая в последующем картины с ведьмами в XVII в. – «рука славы» («*main de gloire*»). Данный атрибут представляет собой отрубленную в день казни ладонь разбойника, которую, согласно источникам, специально мумифицировали, вываривая в уксусе и соли и высушивая в течение трех недель [Kieckhefer 1989, p. 36]. Демонологические трактаты дают противоречивую информацию о применении руки, в ряде источников говорится, что она могла использоваться для наведения сна и морока [Duijnhoven 2000]. Человек, зажигающий руку, погружал окружающих в сон или транс и мог безнаказанно ограбить их, заколдовать, похитить и т. д. Факт распространения представлений о «руке славы» дает нам не только демонологическая литература, но и судебная документация того времени. Так, в Антверпене в 1491 г. был громкий процесс, когда три женщины отрубили повешенному вору ладони, забрав их с собой для магических целей [Pleji 1988, p. 285]. Они планировали использовать их как оберег от ограблений, зарыв под порогом дома. В 1544 г. подобное же дело было в Брюгге, где содержательница публичного дома купила руку казненного у палача для привлечения клиентов в свое заведение [Blauert 1900, s. 199]. Существуют и другие, более поздние примеры судебных дел, в которых фигурирует «рука славы».

Был у Тенирса и еще один иконографический источник – гравюра Яна ван де Велде Младшего (1593–1641) 1626 г. На ней представлена молодая ведьма, ее грудь обнажена, а волосы развиваются вперед, под порывами сильного ветра. Она сыплет что-то из рога в котел, другой рукой помешивая свое варево. Демоны, притаившиеся в динамичных языках пламени, обступают сосуд с зельем, у ног женщины лежит козел – воплощение дьявола. Образ этой ведьмы, помешивающей зелье, с развевающимися волосами станет излюбленным у Тенирса, однако он изменит возраст колдуньи, сделав ее старухой и заменив рог в ее руке на книгу. Впервые она представлена именно на картине из Шартреза стоящей у камина, в трубе которого исчезают другие ведьмы.

Интерьер наполнен демонами, многие из них выглядят как причудливые животные, носящие человеческую одежду. Их трактовка вновь напоминает о произведениях Питера Брейгеля Старшего. Лягушка в красной рубашке, собака в плаще и ярком головном уборе выделяются мастером еще и цветом, и наряду с человеческими фигурами заметны глазу. Своими яркими костюмами и активной мимикой они напоминают еще и гротескных крестьян Браувера. Около стола с богатой женщиной находятся большинство монстров, один из них играет на лютне, другие поют, используя песенники. Так как перед женщиной на столе лежит алая лента и драгоценности, можно выдвинуть гипотезу, что речь идет о любовной магии. Лютня и песенники – традиционные символы любви и союза [Buijsen 1994, p. 46], которые





Рис. 3. Давид Тенирс Младший. Ведьма  
1630-е гг. Д., м. 31×46 см. Дворец Шласхайм, Мюнхен  
Источник: Sammlung. URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/XR4MrQ8xQ1> (дата обращения 25.01.2024)

здесь передаются в руки демонов. Драгоценности на столе – это плата девушки за приворот, который должна для нее сделать ведьма, в логово которой она пришла.

Обратимся еще к одной ранней работе из дворца Шласхайм (рис. 3). Картина стилистически близка работам Адриана Браувера, поэтому должна датироваться временем наибольшего увлечения художника работами его предшественника, то есть серединой 1630-х гг. Это интересный пример юмористической трактовки сюжета, выделяющийся на фоне более поздних работ. Картина содержит не так много колдовской атрибутики, однако ее достаточно, чтобы определить занятие крестьянки. Ведьма на картине Тенирса – полная немолодая женщина, начертившая на полу магический круг при помощи ритуального ножа – атама, он изображен поблизости. Крестьянка изображена удивленной результатами своего волшебства, она неловко и напуганно озирается. За ее спиной в правой части композиции изображено обилие демонов, напоминающих образы Босха и Брейгеля. Скелетообразное чудовище с попой, которое оседлал демон поменьше с воронкой на голове, взято из гравюры по рисунку Брейгеля с изображением греха Похоти, этот образ использовал и Франкен.

Интересен главный мотив картины. Женщина изображена за странным занятием, она привязывает небольшого демона, похожего на рыбу, к подушке. Этот образ Тенирс снова перенимает у Брейгеля и его картины с изображением «Нидерландских пословиц» из Берлина, в ней находится схожий образ крестьянки. Он восходит к пословице «Привяжет и дьявола к подушке» (“De duivel op het kussen binden”), означающей необычайное упрямство. Нужно заметить, что в мастерской Тенирса было сделано несколько повторений «Пословиц» Брейгеля. Сам этот сюжет восходит к легенде о святой Маргарите и позднее войдет в представление о вздорной и своевольной жене, Безумной Грете (“Dulle Griet”), также запечатленной Брейгелем. Комический эффект, создаваемый Тенирсом, довольно прост: самоуверенность сыграла с крестьянкой злую шутку, она вызвала приспешников Сатаны и теперь напугана и растеряна. Стилистически данная работа, хороший пример раннего творчества мастера. Тенирс оставляет центр произведения пустым, разделяя немного искусственно композицию на две части. В подражание Брауверу колорит картины подчинен общему коричневатому тону. Мазок мастера еще довольно широкий и живописный, в 1640-е гг. он станет глаже и мельче.

Существует еще одно небольшое произведение, обыгрывающее тот же комический сюжет неосторожного обращения с магией. Это картина «Крестьянин, вызывающий дьявола» из Музея изящных искусств в Бордо. Карикатурная фигурка мужчины в красном головном уборе с крупным носом, говорящим о его пристрастии к алкоголю, расположена в центре. Крестьянин опирается на стол и читает, рядом с ним находятся книги, череп, прозрачная колба и кусочек мела – все то, что нужно для постижения магии. Герой даже не замечает, как его окружают демоны, и если за его спиной стоят два безобидных звероподобных существа, то со стороны зрителя на незадачливого мага надвигается темная фигура с большой свечой в руках. Она играет роль репессуара, контрастируя с освещенным центром картины. Крестьянин, увлекшись чтением, еще не знает о грозящей ему опасности. Стилистически работа решена в духе творчества мастера середины 1630-х гг. и близка «Ведьме» из Шласхайма.

В конце 1630-х гг. – начале 1640-х гг. Давид Тенирс снова обращается к сюжету «кухня ведьм». Он вырабатывает несколько композиционных типов решения этих сцен, которые впоследствии активно варьируются самим живописцем и копируются художниками мастерской. Одной из первых картин в этом ряду считается работа из галереи Исторического общества в Нью-Йорке (рис. 4). Тенирс создает композицию, которая, с одной стороны, не перегружена лишними деталями, а с другой – имеет все основные мотивы, свойственные изображениям ведьм, взятые им у Брейгеля. В центре находится молодая женщина, она одета как представительница богатого бюргерства



Рис. 4. Давид Тенирс Младший. Кухня ведьм  
Конец 1630-х гг. Медь, м. 37×51 см. Историческое общество. Нью-Йорк  
Источник: Rennes Le Chateau. URL: [https://rennes-le-chateau-archive.com/teniers\\_3.php](https://rennes-le-chateau-archive.com/teniers_3.php) (дата обращения 25.01.2024)

и держит небольшую книгу на коленях. Это тот же мотив богатой дамы, которую ее служанка привела к ведьмам для решения каких-то проблем. Интересно, что рядом с девушкой стоит ее обувь, направленная в разные стороны, традиционный нидерландский символ нерадивой супруги, говорящий о том, что представленная женщина забросила свои домашние добродетели и ступила на дьявольский путь [Jong 1995, p. 34]. Фигура старой служанки находится рядом, она также держит книгу. Интересно, что моделью для обеспеченной дамы мастер избрал свою молодую супругу Анну Брейгель, дочь Яна Брейгеля Старшего [Davidson 1979, p. 48]. Однако это не говорит о каких-либо особенностях взаимоотношений художника и его супруги, Тенирс довольно часто изображал ее на своих картинах, экономя на натурщицах.

На втором плане справа находится еще один узнаваемый мотив. Обнаженных девушек покрывают мазью, и они вылетают в печную трубу. Рядом стоит небольшой козлик как символ присутствия дьявола. Сцена нанесения мази как будто является прямой цитатой из работ Франкена из Музея истории искусств в Вене и Государственно-

го Эрмитажа [Бабина 2004, с. 23]. В целом по представленному набору образов Тенирс очень близок к своему предшественнику, однако его композиция гораздо компактнее и лаконичнее. Место старух, готовящих зелье плохой погоды в котле, занимает уже виденная ранее ведьма с развевающимися волосами, восходящая к гравюре Я. ван де Велде. Здесь она снова, как и на источнике, сыпет что-то из рога в свое варево. На первом плане, по краям, как бы создавая кулисы композиции, изображены демоны. Справа это приземистый крестьянин, напоминающий образы Адриана Браувера, он оседлал скелетообразного демона, накрытого попоной. На его голове сидит василиск: существо с головой петуха и телом змеи, которое только проклевывается из своего яйца, также может быть намеком на грех Похоти. Слева изображены звероподобные демоны, один из них повторяет образ из картины в музее Бордо, это темная фигура с большой свечой.

Существует менее удачная копия мастерской с этой картины. В Академии художеств Вены есть также авторская вариация, где камин перенесен на левую сторону и исчезает фигура ведьмы с котлом. В этой работе, которую можно датировать 1640-ми гг., мастер проявил большее внимание к деталям, наполнив ее колбами, черепами, книгами, песочными часами. Над камином находится уже упоминаемая ранее «рука славы». С этой картины также существуют две копии, выполненные вне мастерской художника. Одна находится во Дворце изящных искусств в Лилле, а вторая была продана на аукционе Сотбис в 1990 г. [Vervoort 2016, p. 105].

Существует еще один вариант решения композиции «кухни ведьм» у Тенирса, датируемый примерно началом 1640-х гг. Одна из первых представляющих его работ находится в музее Пуатье. К ней сохранился подготовительный рисунок, который хранится сейчас в Национальной библиотеке в Загребе. Здесь, несмотря на полумрак и контрастное освещение, идущее от лампы, камина и луны, выглядывающей из-за открытой двери, мастер четко формирует пространство интерьера большой комнаты небогатого сельского дома. Меняются и некоторые мотивы: слева за столом изображена пожилая читающая женщина, за ее плечом стоит демон. Мотив посещения ведьмы богатой дамой видоизменен. Она, закутавшись в плащ, чтобы ее не узнали, и держа в руках фонарь, входит через открытую дверь. У ее ног изображено множество демонов, среди которых есть кролики, которые, как и кошки, могли играть роль дьявольских спутников, фамильяров. Слева изображен камин, через который обнаженные ведьмы покидают дом, множество демонов наводняют центр композиции. С картины также существует копия, находящаяся сейчас в частной коллекции.

На основе картины из Пуатье появился редуцированный вариант ее композиции, представленный в вертикальном формате. Художник оставляет лишь круглый стол со старухой, сидящей за ним,



Рис. 5. Питер Брейгель Старший. Безумная Грета  
1563 г. Д., м. 117,4×162 см. Музей Майера ван ден Берга. Антверпен  
Источник: RKD Research. URL: <https://rkd.nl/en/explore/images/54556>  
(дата обращения 25.01.2024)

и демоном рядом с ней, эту группу он выдвигает на первый план, а мотив с камином он изображает на втором плане, по диагонали, для создания пространственного эффекта. Существует несколько авторских вариантов данной композиции 1640-х гг. Мастер варьирует занятие старухи: она может читать или что-то разминать в ступке. Меняется и положение камина, оказывающегося то с правой, то с левой стороны. Авторские варианты находятся в Кунстхалле в Карлсруэ и Галерее Старых мастеров в Дрездене. Существуют также около пяти повторений картины: в Народном музее в Познани, в Историческом музее в Берлине, в музее Касселя и частных собраниях. Этот композиционный тип оказался настолько популярен, что в 1755 г. с него была сделана гравюра Жака Алиаме [Klinge 2005, s. 194]. Мастер несколько укоротил композицию при создании гравюры, и существуют две живописные работы, восходящие к ней. Они датируются второй половиной XVIII в. и копируют композицию гравюры. Обе находятся в частных коллекциях.

Близким к теме колдовства является сюжет о безумной Грете (рис. 5). Конечно, изображения Тенирса основываются на знаменитой

картине Брейгеля, на которой старуха пытается ограбить ад. Концепция «Безумной Греты» происходит от апокрифической легенды о святой Маргарите Антиохийской [Haute 2011]. Согласно этой легенде, святой Маргарите пришлось сразиться с двумя бесами. Первый появился в виде ужасного дракона, который был остановлен девой с помощью креста. Второй же явился в человеческом облике и был обездвижен силой молитвы Маргариты, после чего связан ее покрывалом и избит. В народном воображении эта дева и мученица, вынужденная сражаться с дьяволом, постепенно трансформировалась из хрупкой девушки в сильную и яростную женщину. Так в образе одной героини соединились две сущности: 1) святой Маргариты покровительницы беременных и домашнего труда, которая почитаема и поныне; 2) злой, вредоносной и воинственной безумицы.

Раскол между этими двумя фигурами произошел задолго до того, как Брейгель создал свою «Безумную Грету», которая представляет вторую злую часть образа Маргариты. К первой половине XVII в. имя Грета обычно использовалось для обозначения любой вспыльчивой женщины, олицетворения “kwaad wijf” (вздорной жены). В XVI и XVII вв. этот образ проникает в фольклор и балаганные представления. Постепенно вокруг образа Греты складываются поговорки «и дьявола привяжет к подушке» и «настолько смела, что и ад оборвует». О воплощении первой поговорки у Тенирса мы уже говорили выше.

Давид Тенирс Младший неоднократно обращается к образу Греты, однако многие известные работы являются скорее повторениями мастерской или последователей мастера. «Безумная Грета» (1650-х из частной лондонской коллекции) (рис. 6), скорее всего, написана не самим Тенирсом, а является копией с его оригинала. В этой сцене художник трактует Грету как простую вздорную крестьянку, она даже не облачена в латы, как это происходит на картине Брейгеля. Старуха окружена толпой демонов, характерных для сцен искушения святого Антония и имеющих брейгелевское происхождение. Это стандартный набор персонажей: старуха с рогами, гротескный демон-крестьянин, оседлавший дьявольского коня с черепом вместо головы. Всем бесам Тенирса присуща яркая антропоморфность в отличие от существ одного из его последователей Давида Рейкарта III. Помимо прочих демонов, мастер помещает еще и трехголового пса Цербера, указывая на то, что дело происходит в аду, и делая сцену гораздо камернее. Обширный пейзаж преисподней, поражающий нас у Брейгеля, заменен темным гротом у Тенирса. Происхождение монструозного пса может быть связано и с изображением ада у Яна Брейгеля Старшего, который в начале 1600-х гг. обращается к сюжетам об Орфее и Энее, посещающих преисподнюю [Gottler 2008].



Рис. 6. Давид Тенирс Младший, мастерская. Безумная Грета  
1650-е гг. Д., м. 48×69 см. Частное собрание  
Источник: Web gallery of Art. URL: [https://www.wga.hu/html\\_m/t/teniers/jan2/1/mad\\_meg.html](https://www.wga.hu/html_m/t/teniers/jan2/1/mad_meg.html) (дата обращения 25.01.2024)

Известен еще целый ряд работ из частных собраний, приписываемых Тенирсу и его мастерской, с разной степенью убедительности. Все они варьируют данный иконографический тип. Может меняться возраст женщины или образы конкретных демонов, хотя все они остаются довольно типичными для Тенирса. Иконография ведьмы может напоминать нам образ безумной Греты, но Тенирс определенно различал два этих сюжета. Бернадетта ван Хауте доказывает это на примере двух парных картин из замка Уорвик [Haute 2011], где на одной изображена Грета, а на другой колдунья, восходящая к типу, почерпнутому мастером у ван де Велде.

Безумная Грета – это устойчивый народный образ того времени, она противопоставлена добродетельной жене, целомудренной и подчиненной главе семейства. Персонаж встречается в ряде народных пьес. В записанном тексте одной из них муж говорит, что его жена ангел на людях, но дома ведет себя как сущий демон. Герой страдает от своей жены, она заставляет его делать все по дому, бьет и ругает, в то время сама она либо веселится, либо изводит мужа, который отдает ей свои брюки по ходу пьесы [Grauls 1957, p. 26]. “Dulle Griet” – это лишь

одна из вариаций темы народных пьес о битве за брюки, которая посвящена страху перед злобными женскими созданиями. В картинах Тенирса она сражается с бесами, так что нет прямой отсылки к пьесам. Однако очень часто старуха держит кинжал, который она могла заполучить лишь отобрав у незадачливого мужа. Поэтому к картинам примешивается еще один сатирический пласт – насмешка над вздорной женщиной, которая жаждет носить брюки.

Еще один сюжет, в котором Тенирс активно обращается к наследию Брейгеля – сцена искушения святого Антония. Популярность его в искусстве Фландрии началась еще задолго до работ Тенирса. Святой Антоний традиционно трактовался как смиренный старец, окруженный гротескно решенными разнообразными демонами. Подобная иконография получила широкое хождение благодаря триптиху Иеронима Босха и продолжилась в творчестве Питера Брейгеля Старшего. Через него трактовка сюжета приходит и в XVII в., где представлена в том числе и работами Давида Тенирса Младшего, из-под кисти которого вышло более тридцати подобных картин, многократно повторенных в его мастерской и живописцами круга. Большинство из них использует стандартную схему, найденную мастером, и варьирует ее в мелочах. Набор демонов, искушающих святого, довольно близок к рассмотренным выше образам из картин с ведьмами и безумной Гретой.

Ярким примером применения иконографии, созданной Питером Брейгелем Старшим (1525–1569), является картина «Искушение святого Антония» (ок. 1650 г., Прадо, Мадрид) (рис. 7). Она демонстрирует интереснейший подход к сюжету, выделяющийся из череды довольно схожих по приемам изображений святого Антония в окружении демонов. Здесь образы сил преисподней являются еще и олицетворением семи смертных грехов. Традиционное изображение святого Антония, молящегося в пещере, окружают легко угадываемые гротескные брейгелевские демоны, часто встречающиеся в творчестве Тенирса. Но в работе мы находим еще и мотивы, подчеркнутые художником из серии гравюр на тему смертных грехов, изданных Иеронимом Коком в 1558 г., по рисункам Питера Брейгеля Старшего. Так, образ девушки, соблазняющей старца, является аллегорией Похоти, что дополнительно подчеркивает Купидон с луком, ноги которого заканчиваются змеиными хвостами, проявляющими его дьявольскую сущность, и демон в виде гротескного крестьянина с лютой, напоминающий такого же персонажа в картине «Шабаш» из Шартреза. Этот набор образов несколько несхож с брейгелевским, однако Тенирс вновь изображает василиска и добавляет на первый план характерную птицу с длинным клювом, схожую с теми, что многократно повторяются в «Похоти» Брейгеля. Руку соблазнительницы поддерживает галантный юноша, одетый по последней моде, несущий павлина, который





Рис. 7. Давид Тенирс Младший. Искушение святого Антония  
1650 г. Медь, м. 55×69 см. Прадо, Мадрид  
Источник: Museo del Prado. URL: <https://www.museodelprado.es.coleccion/obra-de-arte/wd/be080978-38dc-46e8-b3c7-c0d2bc8d725f>  
(дата обращения 25.01.2024)

символизирует Гордыню. Эта птица встречается и в одноименной гравюре Брейгеля.

Окружают святого и другие смертные грехи. Скупость изображена художником в крайнем правом углу и воплощена в виде старухи, сидящей среди мешков с деньгами и взвешивающей монеты. Атрибуты ростовщичества были использованы и в гравюре «Скупость» Питера Брейгеля Старшего. Рядом с ней находится старик со шкапулкой, вместе они воплощают образ пары скупцов, известный еще с образа менял, популярной темы в нидерландском искусстве еще с XVI в. Птичьи ноги женщины олицетворяют ее греховную природу, олицетворяя идею демонологических трактатов того времени о том, что дьявол не может создать подобие человека и в любом его приспешнике обязательно есть уродство [Davidson 2012, p. 110].

Напротив находятся Чревоугодие, Гнев и Зависть. Гнев воплощен в образе женщины, размахивающей большим ножом и оседлавшей льва. Хотя мы не находим львов в гравюре Брейгеля, в ней встречается

обилие острых предметов: ножей, пил, мечей и прочего. Однако стоит заметить, что образ женщины, столь ослепленной гневом, оседлавшей льва, имеет явную перекличку с сюжетом о безумной Грете. Аллегория Зависти Тенирс изображает человеком, съедающим свое сердце, что напрямую повторяет подобный брейгелевский образ. Лень представлена женщиной, уснувшей на медленно идущем осле, что также основано на гравюре по рисунку Брейгеля. Чревоугодие, хотя и не основано на брейгелевской иконографии семи смертных грехов, представляется олицетворением фольклорного нидерландского героя Ганса Вурста [Klinge 1991, p. 96]. Персонаж, как и подобает традиции, носит гирлянду из сосисок, а в руке держит бокал вина. Этот традиционный персонаж имеет огромное количество воплощений в живописи региона, самым известным, вероятно, является его изображение в «Веселой Компании» Франса Халса (1617 г., Метрополитен-музей, Нью-Йорк).

Еще один образ, позаимствованный Тенирсом у Брейгеля, это дуэль двух демонов, летающих на чудовищах, похожих на рыб. Они встречаются у него во многих картинах, где изображены полчища демонов, и взяты с уже рассмотренной нами выше гравюры на сюжет противостояния святого Иакова и Гермогена. В левой верхней части композиции изображены женщины, сидящие на монстрах, одна из них одета, а две другие обнажены. Ведьмы сражаются между собой, и здесь Брейгель дает отсылку к древним фольклорным мотивам. Это переложение древнегерманского фольклора о существовании добрых и злых богинь леса, сражающихся друг с другом. Этьен Бурбонский в своем трактате разделял их на тех, кто летал на палках, называя их хорошими женами (“*bonae res*”), и тех, кто летал верхом на волках, именуя их стригами (“*striga*”)<sup>1</sup>. Их образы смешались и потеряли ясность, став одним из элементов в формировании образа ведьмы в народной культуре.

Подводя итог, стоит отметить необычайно весомую роль творческого наследия Питера Брейгеля Старшего для мастеров XVII в. Наследие художника во многом формировало иконографию многих жанровых сцен, а также сюжетов с образами демонов, перекидывая мостик и в прошлое, к творчеству Иеронима Босха. Фигура Давида Тенирса Младшего в данном случае оказывается наиболее показательной, так как художественный метод мастера неразрывно был связан с обращениями к опыту коллег. Тенирс мастерски перенимает и интегрирует многие образы, найденные Брейгелем, комбинируя и меняя их. Он взаимодействует со стилистикой и иконографией предшествующего столетия и в его художественном наследии отчетливо

---

<sup>1</sup> Encyclopedia of Witchcraft / Ed. by R. Golden. The Western Tradition. Oxford, Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006. P. 1089.

видны реминисценции позднесредневековой образности, особенно ярко это проявляется в изображениях с демонами. Тема ведовства, родившись у Брейгеля всего в двух рисунках, нашла воплощение у Тенирса в десятках картин, в свою очередь повлияв на таких мастеров, как Корнелис Сафтлевен и Давид Рейкарт III. Роль традиции XVI в. в творчестве Давида Тенирса Младшего – это широкое поле для будущих исследований, тем более что творчество мастера в целом освещено в научной литературе фрагментарно, не существует даже попытки составления общего каталога работ мастера и отделения его наследия от работ мастерской и художников круга.

### Литература

---

- Бабина 2004 – *Бабина Н.П.* Частная жизнь в искусстве Западной Европы. СПб.: Издательство ГЭ, 2004. 79 с.
- Бабина 2010 – *Бабина Н.П.* Фламандцы глазами Давида Тенирса Младшего. СПб.: Издательство ГЭ, 2010. 105 с.
- Blauert 1990 – *Blauert A.* Ketzler, Zauberer, Hexen. Die Anfänge der europäischen Hexenverfolgungen. Frankfurt: Suhrkamp, 1990. 285 s.
- Bode 1924 – *Bode W. von.* Adriaen Brouwer. Sein leben und seine werke. Berlin: Euphorion verlag, 1924. 189 s.
- Buijsen 1994 – *Buijsen E., Grijp L.P.* The Hoogsteder Exhibition of Music and Painting in the Golden Age. Zwolle: Waanders, 1994. 388 p.
- Davidson 1979 – *Davidson J.P.* David Teniers the Younger. Boulder, Colorado: Westview Press, 1979. 142 p.
- Davidson 2012 – *Davidson J.P.* The Dark Side of European Culture, 1400–1700. Denver: Praeger, 2012. 248 p.
- Duinhoven 2000 – *Duinhoven A.M.* Boterheks of melkdievegge? Toverij in “Die hexe” // *Queeste*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000. P. 19–37.
- Gottler 2008 – *Gottler C.* Fire, Smoke and Vapour. Jan Brueghel’s “Poetic Hells”: “Ghespoock”. In *Early Modern European Art // Spirits Unseen: The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*. Leiden: Brill, 2008. P. 19–46.
- Grauls 1957 – *Grauls J.* Volkstaal en Volksleven in het werk von Pieter Bruegel. Anwerpen: Standaard-Boekandel, 1957. 223 p.
- Haute 2011 – *Haute B. van.* “Dulle Griet” in seventeenth-century Flemish painting: a risible image of popular peasant culture // *Acta Academica*. 2011. № 43 (2). P. 1–40.
- Jong 1995 – *Jong E. de.* Kwesities van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw. Leiden: Primavera, 1995. 284 p.
- Kieckhefer 1989 – *Kieckhefer R.* Magic in the Middle Ages. Cambridge: Cambridge University press, 1989. 219 p.

- Klinge 1991 – *Klinge M.* David Teniers the Younger. Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1991. 335 p.
- Klinge 2005 – *Klinge M., Lüdke D.* David Teniers der Jüngere 1610–1690. Alltag und Vergnügen in Flandern, exp. cat. Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2005. 388 s.
- Martens 1992 – *Martens M.P.J.* Lodewijk van Gruuthuse: mecenas en Europees diplomaat ca. 1427–1492. Brugge: Stichting Kunstboek, 1992. 207 p.
- Pleij 1988 – *Pleij H.* De sneeuwpoppen van 1511. Literatuur en stadscultuur tussen middeleeuwen en moderne tij. Amsterdam: Meulenhoff editie, 1988. 438 p.
- Vanysacker 2000 – *Vanysacker D.* Het aandeel van de Zuidelijke Nederlanden in de Europese heksenvervolging (1450–1685) // *Trajecta* No 9. Amsterdam: Amsterdam University press, 2000. P. 329–349.
- Vervoort 2016 – *Vervoort R.* Bruegel's Witches. Witchcraft Images in the Low Countries between 1450 and 1700. Bruges: Van de Wiele Publishing, 2016. 135 p.
- Vlieghe 2011 – *Vlieghe H.* David Teniers the Younger. Turnhout: Brepols, 2011. 214 p.
- Zika 2003 – *Zika C.* Exorcising our Demons. Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe. Leiden: Brill, 2003. 603 p.

## Abstracts

*Taisiya V. Napolskikh*

Etiological motifs in “Popol Vuh”

The article is devoted to the consideration of etiological motifs in the first two parts of the monument of Indian literature “Popol Vuh”, dating back to the 16<sup>th</sup> century and belonging to the mythological tradition of the mountain Maya-Kiche. Aetiology in mythological stories is intended to explain the origin of some element of the surrounding world or social life. One of the most common forms of etiological explanation are stories that reveal how and why different animals acquired their distinctive traits, habits and behavioural characteristics. In the context of Maya mythology, this plot has not been specifically identified and analysed by researchers. The etiological motifs, as an important component of archaic mythologies, certainly require study. The motifs considered in “Popol Vuh” are found in two main plots: the creation of the world by a pair of divine creators and the exploits of the twin heroes Khun-Ahpu and Shbalanke. The first version emphasises the role of the demiurge who creates animals in parallel with the creation of the earth. In this episode, the formula of prescribing to animals their food, place of residence and main occupations becomes important. The twin heroes in the second part of the text operate in the same way, but their activity differs from the divine. The narrative of their pranks and exploits includes etiological inserts in which various animals during their encounters with their brothers receive various features as rewards for their completed task or lose them as punishment. This paper analyses the structural elements of the highlighted etiological motifs and attempts to determine their role in the overall plot of “Popol-Wuh”.

*Keywords:* Mesoamerica, mythology, Maya, etiological motifs, Popol Vuh

*Elena D. Nistratova*

Formation of national myth  
in the academic painting of Brazil  
during the second reign of the country

The article is devoted to the study of the evolution of the national myth about the Brazilian Empire, created by means of visual communication. The analysis of national mythology images is carried out by studying the activities of the Academy of Fine Arts in Rio de Janeiro, which was under the protectorate of the government of Pedro II. A series of paintings commissioned by the government of Segundo Reinado or purchased by it subsequently were selected as visual sources. They are divided into blocks according to content and analyzed in the context of the formation of national identity in Brazil by the imperial government. Besides some comments are provided on the theoretical and methodological basis of the research, relied on of which it was carried out. The author substantiates the need of a historian to turn to visual sources to study such mental constructs as historical memory, national identity, the image of a particular historical event in the public consciousness, etc.

*Keywords:* visual source, pictorial source, methodology of history, national myth, Brazilian Empire, academic painting, image of the nation

*Nikolai S. Klimov*

Coverage of Trade Dollar and Peso Competition  
in the Mexican and US Press

This study focuses on the economic competition between Mexico and the United States, which was a leader in silver exports. Unlike Mexico, which had a long experience of monetary supplies to Asian countries, the USA needed to create a new currency that would compete with the proven silver peso. This article presents a comparative analysis of views on the situation on the world silver market on the basis of materials of the periodical press of the USA and Mexico, represented by newspapers of different orientation. The study of the Mexican press also includes English-language periodicals published in that country. The study focuses on the year 1873 as the period of highest economic tension under conditions of growing competition, which was caused by the emergence of the U.S. Trade Dollar. The analysis of subsequent economic unrest and the winding down of the new currency programme demonstrates the fluidity of the periodicals' position towards this currency project. In addition to the economic value and role of minted coins in exports, the social response on the Mexican side to the emergence of a rival currency, which led to a

change in the country's monetary laws and provoked a newspaper misinformation about the minting of money that led to a major scandal, is also noteworthy. The story is of interest within the history of Mexico-United States relations and American economic history because it touches on the issue of the two countries' monetary policies regarding the export of precious metals. In light of the study of the export patterns of the two countries, it seems important to pay attention to the perception of foreign exchange in Asian countries, especially China, which retained the silver monetary standard longer than other countries in the region.

*Keywords:* economic history, U.S.-Mexican relations, press, history of money

*Dar'ya I. Sidorenko*

New sources on the history of Central America  
in the 20<sup>th</sup> century in Russian archives  
(on the example of the reflection of the 1924 strike  
in Puerto Barrios, Guatemala, in the Comintern Archive)

The article is devoted to the analysis of materials from the RGASPI (Russian State Archive of Socio-Political History) from the funds of the Comintern archive related to the activities of the Communist Party of Guatemala for the period of the 1920–1930s. These documents help clarify the circumstances of one of the first strikes in Guatemala in Puerto Barrios in 1924, as well as tactics of the Guatemalan Communist Party in organizing the labor movement in the country. In a predominantly agrarian state, the Communists paid very little attention to agitation among the peasants and had almost no influence among the largest groups of wage laborers.

*Keywords:* Guatemala, Comintern, Communist Party of Guatemala, social struggle, strike movement

*Elizaveta A. Zhigalova*

Political satire in the script  
of the Iosif Kolyshko's play "The Field of Battle"

The article is devoted to the research of political satire in the script of the play "The Field of Battle" written by the publicist and playwright I.I. Kolyshko. The author identifies the political context in the play, analyzes the public reaction on the basis of feedback and reviews in the periodical press. The author makes the conclusion that I.I. Kolyshko's play

“The Field of Battle” is not an important milestone in the development of performing arts, but it is important for the development of public opinion. Despite the lack of high artistic value and the obvious similarity of the characters to real personalities, the play evoked a great response from the audience. The public begins to get involved in political events, to analyze and realise them.

*Keywords:* Iosif Kolyshko, Alexander Guchkov, Alexandrinsky Theatre, public opinion, periodical press

*Anna M. Chizhikova*

The visual image of the enemy and ally on the satirical maps of the Entente countries 1914–1917

The article is devoted to the problem of constructing a visual image of an enemy and an ally in Great Britain, France, Italy and Russia through satirical maps during the First World War. Particular attention is paid to the cartoons published without visual changes simultaneously in the Entente countries and the Central Powers, which indicates the exceptional demand for this tool propaganda.

*Keywords:* Caricature, Satirical map, World War I, Propaganda, Image of the enemy, Visual image

*Anton O. Kozyrev*

Discussions about the subway on the pages of the magazine “Communal Services” in the 1920s

The article is devoted to the study of the development of the issue of the Moscow subway in the magazine “Communal Services” in the 1920s. The author not only reveals the reasons for the need for the subway and cites the projects of its construction, but also demonstrates an ambiguous attitude to its construction. The issues published articles by opponents of the subway, offering their own alternatives to this event. This provoked discussions in the magazine. The author also focuses on certain events that influenced the content of published articles.

*Keywords:* subway, urban history, history of transport, “Greater Moscow”



*Vladislav O. Statkevich*

Demonic images in the painting  
of David Teniers the Younger and their connection  
with the works of Pieter Bruegel

The creative legacy of Pieter Bruegel the Elder had a tremendous influence on the formation of the iconography of subjects related to witches and demons in the 17<sup>th</sup> century. The example of one of the most prolific and influential masters of the century, David Teniers the Younger, demonstrates this vividly. Bruegel's iconography is linked to a broad context: demonological literature, folk theater, and an artistic tradition going back to Hieronymus Bosch. The continuity of David Teniers the Younger of this tradition is most clearly seen in the various details of his compositions and his interpretation of similar subjects. The artistic method of the master is directly linked to the work of his older colleagues, and Teniers adopts iconographic and stylistic features from many masters, but his interest in the work of Peter Bruegel the Elder is one of the most fruitful.

*Keywords:* David Teniers the Younger, Pieter Bruegel the Elder, Flemish Early Modern painting, demonic imagery, iconography

## Сведения об авторах

*Жигалова Елизавета Александровна*, студент исторического факультета, Историко-архивный институт, Российский государственный гуманитарный университет, zhigalova.ea@rggu.ru

*Климов Николай Станиславович*, студент исторического факультета, Историко-архивный институт, Российский государственный гуманитарный университет, klimov.nickolay02@mail.ru

*Козырев Антон Олегович*, студент исторического факультета, Историко-архивный институт, Российский государственный гуманитарный университет, kozyrev\_toni@bk.ru

*Косиченко Иван Никитович*, кандидат исторических наук, старший преподаватель, Учебно-научный мезоамериканский центр им. Ю.В. Кнорозова, Историко-архивный институт, Российский государственный гуманитарный университет; ivan.kosichenko@gmail.com

*Напольских Таисия Владимировна*, студент исторического факультета, Историко-архивный институт, Российский государственный гуманитарный университет; tasya.napolskih@gmail.com

*Нистратова Елена Денисовна*, студент исторического факультета, Историко-архивный институт, Российский государственный гуманитарный университет; nistratowae@yandex.ru

*Сидоренко Дарья Ильинична*, студент исторического факультета, Историко-архивный институт, Российский государственный гуманитарный университет; daria.il.sidorenko@gmail.com

*Статкевич Владислав Олегович*, аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет; младший научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства, Государственный Эрмитаж; vlstat@yandex.ru

*Чижикова Анна Максимовна*, магистрант исторического факультета, Историко-архивный институт, Российский государственный гуманитарный университет; chizhikova.anna.27@mail.ru

## Data about the authors

*Chizhikova Anna M.*, master's degree student, Faculty of History, Institute for History and Archives, Russian State University for the Humanities; chizhikova.anna.27@mail.ru

*Klimov Nikolai S.*, student, Faculty of History, Institute for History and Archives, Russian State University for the Humanities; klimov.nickolay02@mail.ru

*Kozyrev Anton O.*, student, Faculty of History, Institute for History and Archives, Russian State University for the Humanities; kozyrev\_toni@bk.ru

*Kosichenko Ivan N.*, Cand. of Sci. (History), senior lecturer, Yuri Knorozov Center for Mesoamerican studies, Institute for History and Archives, Russian State University for the Humanities; ivan.kosichenko@gmail.com

*Napolskikh Taisiya V.*, student, Faculty of History, Institute for History and Archives, Russian State University for the Humanities; tasya.napolskih@gmail.com

*Nistratova Elena D.*, student, Faculty of History, Institute for History and Archives, Russian State University for the Humanities; nistratowae@yandex.ru

*Sidorenko Dar'ya I.*, student, Faculty of History, Institute for History and Archives, Russian State University for the Humanities; daria.il.sidorenko@gmail.com

*Statkevich Vladislav O.*, postgraduate student, St. Petersburg State University; junior researcher, Department of Western European Fine Arts, State Hermitage Museum; vlstat@yandex.ru

*Zhigalova Elizaveta A.*, student, Faculty of History, Institute for History and Archives, Russian State University for the Humanities; zhigalova.ea@rggu.ru

Корректор *О.К. Юрьев*  
Компьютерная верстка *Е.Б. Рагузина*

*Электронная версия издания*  
[gumakcentrggu.ru](http://gumakcentrggu.ru)

Уч.-изд. л. 7,0.  
Заказ № 1926

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125047, Москва, Миусская пл., 6  
[www.rsuh.ru](http://www.rsuh.ru)